

## 소외와 구제의 이미지\*

- 크라카우어(S. Kracauer)의 영상철학에 대한 시론<sup>1)</sup>

하선규\*\*

---

### I. 들어가며

게슈탈트 심리학자이자 초기 영화사의 대표적 이론가인 아르놀트 헤임은 1932년 베를린에서 처음 출간했던 저서 『예술로서의 영화』(*Film als Kunst*)를 1974년 뮌헨에서 다시 간행하게 된다. 미국에서 심리학자로서 확고한 입지를 굳힌 그가 흑백 무

---

\* 본 논문은 2006년도 홍익대학교 교내 학술연구진흥비(R/A) 지원으로 연구되었음.

\*\* 홍익대학교 미학과 교수

1) 주지하듯이 독일어 'Bild'와 영어 'picture; image'는 '구체적인 그림'을 뜻하는 라틴어 'imago'의 번역어이다. 본 논문에서는 맥락에 따라 '영상' 혹은 '이미지'로 옮겼으며 주로 논의되는 '영화의 이미지'도 대부분 '영상(映像)'으로 줄여서 표기했다. 따라서 본고에서 말하는 '영상철학'은 영화의 이미지에 대한 철학적 논의를, 좀 더 정확히 말한다면 영상을 통한 경험의 고유한 방식과 의미를 해명하는 이론적 반성을 뜻한다. '이미지' 개념에 대한 전반적인 이해를 위해선, 유희근&진형준, 『이미지』, 살림, 2003; J. Ritter(ed.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd.4, Basel : Schwabe AG, 1976ff., Sp.215이하 참조.

성영화를 배경으로 쓴 저작을 재출간한 점도 흥미롭지만, 보다 더 눈길을 끄는 것은 그가 새로 집필한 서언에서 자신의 이론이 보완될 필요가 있다고 고백하고 있는 부분이다.<sup>2)</sup> 이 고백에서 아른하임은 자신의 이론이 가진 두 가지 한계를 지적하고 있다. 먼저 그는 자신의 이론의 핵심이 ‘영화의 영상(Filmbild)’과 ‘시지각적 영상(Weltbild)’ 사이의 본질적인 차이점을 지각심리학적으로 논증하고, 이에 근거하여 영화를 고유한 예술형식으로서 정당화하는데 있었다고 밝힌다. 그런데 이 때 아른하임은 자신이 크라카우어의 영화이론이 각별히 부각시킨 문제를 적절히 평가하지 못했다고 술회한다. 사진적 모사이미지(Abbild)가 보여주는 외부세계의 ‘원재료(Rohmaterial)’가 “문화적으로 완전히 새로운 것”이며, 영화매체 특유의 가능성이 바로 이렇게 “덜 형상화된 것, 열려있는 것, 끝없이 이어지는 것을 통해 세계를 새로운 방식으로 해석할 수 있다”는 점에 있음을 제대로 인식하지 못했다는 것이다.

이어서 아른하임은 자신이 젊은 시절 예술적인 감각을 거의 전적으로 회화와 조각을 통해서, 다시 말해 움직이지 않는 작품을 대상으로 훈련하였기 때문에 영화를 근본적으로 “개별 장면들의 순차적인 연결”로서 관찰하고 분석했음을 실토했다. 그는 오늘날 같으면 “교향악처럼 진행되는 전체”에서 출발하는 이론적 시도를 분명하게 중시할 것이라고 말한다. 실제로 아른하임은 청년시절 미술사가 바트(K. Badt)와 함께 예술적 감각과 문제의식을 정련하였으며<sup>3)</sup>, 『예술로서의 영화』에서 영화의 영상을 통상적인 시지각 영상에 대비시켜 논의할 때

2) R. Arnheim, *Film als Kunst*, Frankfurt a. M. : Fischer, 1979, pp.1-6.

3) H. H. Diederichs, "Materialästhetik der reproduktiven Künste. Rudolf Arnheim als Medien-theoretiker", in : <http://www.uni-konstanz.de/paech2002/zdm/beitrg/Diederichs/Diederichs.htm>.

두 종류의 ‘정지된 이미지’를 상호 비교하는 방식을 택했던 것이다.<sup>4)</sup>

우리는 아른하임의 이러한 자기비판에서 70세가 넘은 노학자의 지적 성실성과 정직함(Redlichkeit)을 느낄 수 있다. 무엇보다도 크라카우어의 영화이론적 주저인 『영화의 이론』(*Theory of Film*, 1960)<sup>5)</sup>에 대한 상세한 서평 「무정형의 멜랑콜리」("Melancholy Unshaped")<sup>6)</sup>를 쓴 사람이 바로 아른하임 자신 이기에 이러한 자기반성과 인정이 더 더욱 돋보인다. 그러나 아른하임이 여기서 문제의 폭과 깊이를 충분히 가늠하고 파고 들었다고 평가하기는 어렵다. 무엇보다도 그가 사진과 영화의 영상에서 드러나는 “원재료”의 의미가 무엇인지, 영화를 “움직이는 전체”로서 접근하는 방법론이 어떠한 것인지에 대해 더 이상 논구하지 않기 때문이다.

이제 본고는 아른하임이 멈춘 지점에서 출발하여 크라카우어의 영화이론을 보다 심층적으로 들여다보고자 한다. 아른하임이 소홀히 다루었다고 인정한 두 개념인 “원재료”와 “움직이는 전체”가 크라카우어의 이론에서 어떤 의미를 갖고 있으며 구체적으로 어떤 역할을 하는지를 해명하고자 한다. 아울러 이를 토대로 크라카우어가 영화이미지의 본질적 특성에 대해 어떠한 중요한 철학적-미학적 성찰을 시도하는지를 재구성하고 토론하고자 한다.

본고는 먼저 첫 부분에서 크라카우어가 영화를 서구 사회의 문화사적 내지 정신사적 맥락에서 어떻게 이해하고 있는가를

4) R. Arnheim, op. cit., pp.23-156.

5) 크라카우어의 저작은 뒤의 참고문헌 서지에 명기한 바와 같이 저작의 약어와 쪽수만 기입하여 인용한다.

6) R. Arnheim, "Melancholy Unshaped", In : *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 21, 1963, pp.291-297. 후에 아른하임의 다음 저서에도 게재됨 : *Toward a Psychology of Art. Collected Essays*, Berkeley and Los Angeles : Univ. of California Press, 1966.

살펴보고(II.1), 이어서 그가 영화의 영상과 대도시의 물질적 현실과의 근본적인 연관성으로 강조하는 다섯 가지 ‘친화성들(affinities)’의 의미와 이들 사이의 상호 관계에 대해 논의해 볼 것이다.(II.2) 본론의 세 번째 부분에서는 영상이 관객에게 영향을 미치는 방식에 대한 논의를 분석하고(II.3), 이어 크라카우어가 영상의 대중문화적 중요성과 역사철학적 해석의 필요성에 대해 고찰한 바를 재구성할 것이다.(II.4) 다음으로 앞선 분석의 결과를 전체적으로 재음미하면서 ‘소외의 영상이면서 동시에 구제의 영상’으로 요약할 수 있는 영상의 존재론적 성격에 대한 문제를 좀 더 총체적이며 심층적으로 고찰해볼 것이다.(II.5) 마지막으로 결어 부분에서는 크라카우어의 영화이론 내지 영상철학의 위상을 이론사적으로 평가하면서 이후의 연구전망을 개략적으로 언급해보고자 한다.

## II. 크라카우어의 영상철학적 논의

흔히 고전적인 영화이론의 발전을 형식주의적 이론과 현실주의적 이론으로 구분하고, 전자를 대표하는 이론가로 아른하임을, 후자의 대표적인 이론가로 크라카우어와 바쟁(A. Bazin)을 꼽는다.<sup>7)</sup> 실제 크라카우어가 『영화의 이론』에서 자신의 책이 ‘형식적인 미학이 아니라 질료적인(material, 물질적인) 미학’에 속하며, 따라서 영화의 ‘내용’이 중심 테마가 된다고(TF 11) 천명하고 있기 때문에 이러한 분류는 정당한 근거가 있다고 보인다. 그러나 철학적 사상이나 조류에 대한 대부분의

---

7) D. J. Andrew, *The Major Film Theories*(1976), 『현대영화이론』, 조희문 역, 한길사, 1988, pp.134-165; L. Gianetti, *Understanding Movies*(1982), 『영화의 이해』, 김진해 역, 현암사, 1992, pp.418-423; Sobchack, Th. & V., *An Introduction to Film*(1997), 『영화란 무엇인가』, 주창규 외역, 거름, 2004, pp.378-383.

분류가 그런 것처럼, 이 분류 또한 조금만 자세히 들여다보면 금방 그 왜곡의 위험성이 드러난다. 만약 아른하임의 이론에 ‘형식주의’라는 칭호를 붙인다면, 이 때 ‘형식주의’는 영화작가의 표현스타일이나 개별 영화의 미적 특성을 지칭하지 않는다. 그것은 오히려 영상의 고유한 표현가능성이 영화의 매체적 조건 내지 물질적-재료적 특성에서 연유하는 것으로 보는 이론적 입장을 표현하는 말이다. 또한 크라카우어의 이론을 ‘현실주의적’이라 부른다면, 여기서 현실주의는 우리에게 익숙한 일상적인 세계를 그대로 복제한다는 ‘모사이론(Abbildtheorie)’을 뜻하지 않는다. 뒤에 다시 들여다보겠지만, 크라카우어는 영화 카메라가 가진 본질적인 기능인 기록하는(registrieren) 기능과 함께 폭로하는(enthüllen) 기능을 상론하고 있으며(TF 71-94), 진정한 영화감독이 결코 단순한 모사가가 아니라 “상상력을 타고난 독자 혹은 지칠 줄 모르는 호기심이 가득한 발견자”(TF 13, 42, 392)임을 분명히 하고 있다. 그가 『영화의 이론』에 ‘외적 현실의 구제(Errettung; redemption)’라는 부제를 붙이면서 염두에 둔 ‘현실’ 개념 또한 단순히 가시적인 세계의 외양이 아니라, 원초적인 정서적 세계연관과 무의식적인 지각경험을 포함한 복합적이며 중층적인 개념으로 봐야하는 것이다.<sup>8)</sup>

이렇게 볼 때 영화학자인 코흐가 크라카우어의 영화이론이 세 가지 요소를 포괄하고 있다고 지적하는 것은 상당히 설득력이 있다고 할 수 있다. 이들은 영화의 관객에 대한 ‘감각주의적(sensualistisch) 미학’, 영상이 지시하는 현실(대상)의 문제를 논의하는 ‘실존-존재론적(existentialontologisch) 철학’, 영화매체의 본성과 직결된 ‘화해미학적(versöhnungsästhetisch) 구제의 형상(Rettungsfigur)’ 등이다.<sup>9)</sup> 이들 요소의 명칭이 다

8) ‘현실’ 개념의 의미는 이어지는 본론의 논의, 특히 II. 5의 존재론적 성격에 관한 논의를 통해 보다 명확해질 것이다.

9) G. Koch, *Kracauer zur Einführung*, Hamburg : Junius, 1996,

소 난해하게 들리지만, 코흐의 지적이 지향하는 바는 비교적 명확하다. 크라카우어의 영화이론이 하나의 핵심문제를 중점적으로 다룬 이론이 아니라 적어도 세 가지 논의영역을 아우르고 있는 복합적인 이론이라는 것이다. 그것은 영상을 수용하는 관객의 감각적 지각상태에 대한 논의, 영상이 드러내는 ‘현실’의 존재론적 성격에 대한 논의, 그리고 영화매체의 문화사적 내지 역사철학적 의미에 대한 논의로 구성되어 있다. 그런데 코흐는 또한 이러한 논의영역들이 공통적으로 “반드시 통일적이지는 않은 경험 개념”으로 소급된다고 말한다. 즉 세 가지 논의영역들의 배후에 드러나지 않은 중심문제가 있으며, 그것이 다름 아니라 영상을 통한 경험의 문제, 영화의 영상을 통해 비로소 가능하게 된 대상과 상황에 대한 경험의 문제라는 것이다. 요컨대 영화와 영상에 대한 크라카우어의 논의를 관류하는 가장 근원적인 문제의식은 ‘영상을 통한 경험’의 의미를 해명하는 일에 있다. 우리는 이러한 해명을 크라카우어의 ‘영상철학’이라 부르고자 하며, 이제 그 핵심 개념과 논점들을 상세히 고찰하고자 한다. 그런데 크라카우어의 영상철학적 논의는 발라쉬(B. Balázs)나 벤야민의 이론과 마찬가지로 영화를 19세기 중반 이후의 포괄적인 역사적, 사회문화적 변화의 흐름 속에서 바라보고 있다. 이에 따라 먼저 그가 영화가 등장한 문화사적 내지 정신사적 맥락을 어떻게 이해하는가에서 분석을 시작하고자 한다.

## II.1. 영화 매체의 문화사적 및 정신사적 배경

발레리(P. Valéry)는 20세기 전반 프랑스의 대표적인 현대 시인이자 현대성(Modernity)의 문제에 깊이 천착한 사상가였다.<sup>10)</sup> 그의 비중은 무엇보다도 벤야민과 아도르노가 현대에

술과 문화의 상황을 진단하면서 자주 발레리의 견해를 참조하고 있는데서 확인할 수 있다. 그런데 발레리는 영화에 대해서는 부정적인 입장을 갖고 있었다. 그는 영화를 “기술적 완벽함을 지닌 기억수단”으로 규정하고 영화가 대상의 외적 측면만을 기계적으로 복제하는 반면 내면의 삶은 무시하고 있다고 비판하였다.<sup>11)</sup> 영화를 이렇게 보는 입장은 새로운 것이 아니다. 그것은 보들레르가 사진을 저속한 대중의 욕망에 영합하는 기계로 바라볼 때<sup>12)</sup>, 그리고 베르그손이 영화를 운동의 기만적인 환영장치로 폄하할 때도<sup>13)</sup> 암묵적으로 전제되어 있다. 그것은 인간의 ‘내면적 삶’을 일상적이며 ‘표면적인 삶’보다 우위에 두는 입장인데, 크라카우어는 바로 이 입장이 더 이상 유지되기 어렵다고 주장한다. 왜냐하면 “만약 이데올로기가 해체되고 있다면, 내적인 삶의 실체 또한 더 이상 예전과 같지 않을 것”이기 때문이다. 인간의 내면적 삶, 즉 근대적 주체의 ‘내면성(Innerlichkeit)’이란 영역도 19세기에 진행된 커다란 역사적, 정치경제적 변화로부터 자유로울 수 없다는 것이다. 반대로 내면성의 영역 또한 이 변화가 가져온 ‘표면-현실’(TF 373)의 구심력 속으로 빨려 들어 심대한 충격과 변화를 겪게 되었다고 봐야한다.

그렇다면 크라카우어가 말하는 ‘해체되는 이데올로기’의 내

---

10) 철학자로서의 발레리 사상에 대해선, K. Löwith, "Paul Valéry. Grundzüge seines philosophischen Denkens" in : *Sämtliche Schriften*, Bd. 9, Stuttgart : Metzler, 1986, pp.229-400 참조. 크라카우어 또한 한 각주에서 구체적인 현상에서 역사적인 의미를 읽어내는 발레리의 명석함을 높이 평가하고 있다.(TF 372 주석)

11) P. Valéry, "Cinématographe", in : *Intelligence du cinématographe*, ed. L'Herbier, TF 372에서 재인용.

12) G. Freund, *Photographie et Société*(1974), 『사진과 사회』, 성완경 역, 눈빛, 1998, p.89.

13) H. Bergson, *L'Évolution Créatrice*(1907), 『창조적 진화』, 황수영 역, 아카넷, 2005, pp.451-453.

용은 구체적으로 무엇일까? 그것은 19세기의 급격한 변화들과 어떻게 연관되어 있는가? 현대인은 이 변화의 터널을 통과하면서 어떠한 상황에 직면하였고, 그의 내면성은 이에 대해 어떻게 대처하였는가? 크라카우어는 이러한 의문을 「현대인의 지성적 풍경」 부분에서(TF 373-384) 스케치하고 있는데, 이 풍경이 다름 아니라 영화가 탄생하고 급속도로 성장하게 되는 문화사적 내지 정신사적 배경이었던 것이다.

크라카우어에게 19세기의 가장 중요한 특징은 ‘전통의 몰락’이다. 이전까지 서구사회를 직·간접적으로 지배해오던 기본적인 확신과 가치들, 즉 종교적 믿음, 철학적 진리, 윤리적 규범 등이 19세기에 들어와 보편타당성의 토대를 상실하고 근본적인 위기와 해체에 직면하게 된 것이다. 크라카우어는 이를 보여준 인물들로 니체, 콩트, 화이트헤드, 프로이트, 마르크스, 슈펜글러, 토인비, 듀이, 뒤르켐 등 매우 다양한 사상가들을 열거한다. 전통의 몰락에 의해 현대인은 “이데올로기적으로 고아”가 되었으며<sup>14)</sup>, 현대인을 감싸고 있는 근본 정조(Stimmung)는 “정처 없이 어디론가 휩쓸려감의 감정(Gefühl des Dahintreibens)”이 되었다.(TF 378) 물론 19세기에는 몰락에 대한 반작용으로 이를 사상적으로 상쇄하려는 시도가 있었다. 자유주의적인 진보론의 시도(진화론, 사회주의 등)와 진리와 가치의 보편타당성을 복권시키려는 시도(신칸트학과, 현상학, 생철학 등) 등이 그러한 시도들이었다. 하지만 이러한 시도들이 때때로 현대인의 세계관적 상실감과 공허함을 잊게 해준다는 점을 인정한다 하더라도, 결코 전통이 사라져가는 역사적인 흐름 자체를 중단하고 되돌릴 수는 없었다.

크라카우어는 이어서 19세기를 통과한 현대인의 상황을 ‘추상성(Abstraktheit)’이라는 개념으로 요약한다. 여기서 ‘추상성’이란 현대인이 ‘세계와 자기자신을 지각하는 방식’ 일반을 의

---

14) G. Lukács, *Theorie des Romans*(1916), 『소설의 이론』, 반성완 역, 심철당, 1998 참조.



미하는데, 추상성이 지배적인 경향이 된 이유는 무엇보다도 19세기를 거치면서 학문과 문화 전반에 걸쳐 ‘실증주의적 사유’가 심화되었기 때문이다. 좀 더 명확히 표현하자면, 모든 사물을 객관적으로 측량, 측정, 실험, 통제, 조작할 수 있는 ‘대상’으로 바라보고 접근하는 ‘과학적-기술중심적 사유’가 실증적 학문과 경제적 생산은 물론, 일상적인 지각과 생활 세계에 까지 깊숙이 파고들어 영향력을 미치게 된 것이다. 한 마디로 추상성은 19세기에 전면적으로 현실화된 ‘세계연관(Weltbezug)의 방식’ 혹은 포괄적인 ‘세계이해의 지평’이라 할 수 있다. 프라그마티즘의 대표적인 철학자 듀이 또한 현대 과학 문명이 인간의 경험 방식을 위협한 추상화의 방향으로 몰아가고 있음을 우려했다. 그는 학문적 연구는 점점 더 세분화, 전문화되고 그에 따라 점점 더 비대중적이며 비의적인 형태를 띠게 되었지만, 그럼에도 과학적(학문적) 추상화의 경향이 인간의 사유 습관에 미치는 영향력은 더욱 더 심화되었다고 진단한다. 그 결과 현대인은 사물을 경험하면서 사물이 본래 간직했던 “강렬한 인상과 소중함”을 더 이상 느낄 수 없게 되었다.(TF 378-79)<sup>15)</sup>

이 맥락에서 특기할 만한 것은 크라카우어가 지적하고 있는 현대의 세 가지 문화적 발전 경향이다. 첫째 현대는 라디오와 음반 기술이 발달하면서 음악이 ‘배경음향’의 형태를 취하게 되는 것처럼, 기술매체가 이를 통해 매개되는 내용을 압도하는 지각환경을 갖게 되었다. 크라카우어는 의사소통의 질적 수준과 관계없이, 기술매체가 고독감을 떨쳐버리고 타인과 교류하고자 하는 대중의 욕구를 만족시키는 측면이 있음을 지적한

15) ‘경험의 상실’이라는 테마는 19세기말-20세기 초반에 거의 모든 서구사상가들에게 공통된 문제의식이라 할 수 있다. 물론 그 원인에 대한 진단과 극복을 위한 방안은 각 사상가들의 철학적 방법론과 지향점에 따라 - 마르크시즘, 현상학, 생철학, 프라그마티즘 등 - 매우 다양하고 차별화된 모습을 보여주었다.

다.(TF 380) 둘째로 현대는 모든 정신적 현상과 가치를 심리적 성향의 파생물로 추상화하고 설명하려는 경향을 갖고 있다. 예컨대 종교적 신앙의 내용은 “선천적으로 타고난 두려움과 희망의 투영 혹은 상징”과 동일시되고, 사회적 갈등과 전쟁은 “억압되지 않은 공격성의 표출”로 설명된다. 요컨대 모든 것이 “내적 태도, 행동방식, 충동”의 차원으로 환원되어 설명되는 것이다.(TF 381)<sup>16)</sup> 셋째 현대는 사회문화적 유동성과 대중매체의 영향력이 폭발적으로 증가하면서 모든 사물을 상대(주의)적으로 바라보고 접근하는 태도가 일반화되었다. 인류학, 사회학, 종교학 등 새로운 실증적 성격의 학문들 또한 다양한 사회와 문화를 서로 비교, 연구함으로써 보편적이며 절대적인 가치를 약화시키고 역사적-상대주의적인 관점을 강화하였다.

늦어도 이 지점에서 ‘전통의 몰락’과 ‘추상성’ 사이의 본질적인 관련성이 분명해진다. 즉 19세기를 거치면서 과학적-기술주의적 사유와 이와 맞물린 산업화 및 자본주의 체제에 의해 세계경험의 추상화가 더욱 심화되는데, 바로 이것이 전통의 몰락을 가속화시킨 것이다. 물론 서구의 전체 역사에 있어 전통의 몰락을 얘기할 수 있는 시기는 비단 19세기에 국한되지 않는다. 중세가 저물어 가던 14세기 이후만 두고 보더라도 우리는 15-16세기의 르네상스, 17세기의 종교개혁과 바로크, 18세기의 세속화와 계몽주의, 19-20세기의 현대 자본주의 등 각기 독특한 내용과 방식으로 서구문화의 위기와 전환을 가져온 여러 시대적 조건과 이념을 열거할 수 있다. 하지만 크라카우

---

16) 이것은 짐멜이 조각가 로댕(A. Rodin)에 대한 에세이에서 현대성의 핵심을 다음과 같이 요약하는 것과 매우 흡사하다. “왜냐하면 현대 일반의 본질은 심리주의, [즉] 세계를 우리의 내적인 것의 반응에 따라, 세계를 내면세계로서 체험하고 해석하는 일, 견고한 내용들을 모든 실체를 정화시키는 내면의 유동적인 요소로 해체하는 일이기 때문이다.”(G. Simmel, "Rodin", in : *Gesamtausgabe*, ed. R. Kramme & O. Rammstedt, Bd. 14, Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1996, p.346.)

어가 각별히 주목하고 있는 것은 일반적인 의미에서의 위기와 몰락이 아니라 19세기 중반 이후 현대성의 세계가 몰고 온 몰락이다. 그것은 현대 자본주의 체제와 대도시 군중사회를 배경으로 사물을 대상화하고 추상화하는 ‘세계연관의 방식’이 가져온 몰락인 것이다.

추상적인 세계연관, 전통의 몰락, 이념적 정향의 불가능성 - 크라카우어에게 이러한 현대적 상황은 파편화된(fragmental) 현실로 귀착된다. 현대성의 세계에 더 이상 ‘총체성’이란 존재하지 않는다. 반대로 이 세계는 근본적으로 우연적인 사건들이나 단편적인 믿음과 행위들이 만들어내는 모자이크에 가깝다. 프루스트, 조이스, 울프 등 현대의 대표적인 작가들이 형상화한 세계는 ‘합목적적인 전체’로 종합될 수 없는 우연적이며 파편적인 성격을 갖고 있었다.(TF 386-87, 290) 이제 세계를 ‘합목적적인 전체’로서 제시하는 일은 더 이상 가능하지 않은 것이다. 바로 이러한 배경에서 크라카우어는 대도시 대중들이 ‘정신분산적 오락’을 즐기려고 하는 욕망을 역사적으로 정당한 것으로 평가한다. 반면 교양적 지식인들이 주체의 통일성과 세계(작품)의 총체성을 복원하려 하는 것을 시대를 거스르는 반동적인 시도로 비판하게 된다.<sup>17)</sup> 앞서 언급하였던 바, 크라카우어가 20세기 현대 철학의 다양한 조류들을 이해하는 관점도 이로부터 추론할 수 있다. 딜타이와 베르그손의 생철학, 훗설의 현상학, 듀이의 프라그마티즘, 화이트헤드의 ‘과정의 철학’ 등은 모더니티 세계의 추상성에 대한 사상적 대응들로서 충분히 그 동기와 지향점을 이해할 수 있다. 그러나 이들이 ‘자유로운 의식’, ‘초월적 주체’, ‘유기적이며 통합된 경험’을 이론적 토대나 현실적으로 가능한 목표로 제시한다면, 그것은 역사적 현실성을 무시하고 거스른다는 비판을 면키 어려운 것이다. 그

17) S. Kracauer, *Das Ornament der Masse*, ed. K. Witte, Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1977, pp.313-317; 줄고, 「예술과 문화적 삶」, 『미학』 제49집, 2007, pp.195-196 참조.

렇다면 현대인은 모더니티의 파편적인 현실을 추상화하지 않는 방식으로, 그 생생한 구체성을 온전하게 경험할 수는 없는 것인가?

크라카우어에게 영화의 중요성은 바로 여기에 있다. 영화는 추상화된 모더니티 자본주의적 현실에 가장 적절하게 ‘상응하는’ 매체이다. 이 때 ‘상응한다’는 말은 이 현실의 “주어져 있으면서도 주어지지 않은 현상들을”(TF 387) 가장 생생하고 구체적으로 경험하도록 해준다는 것을 뜻한다. 영화카메라의 특출한 능력에 대한 크라카우어의 핵심적인 서술을 들어보자.

영화는 우리가 이전에 보지 못한 것, 아마도 볼 수 없었던 것을 볼 수 있도록 해준다. 영화는 효과적인 방식으로 우리가 심적-신체적인(psycho-physisch) 상응 속에 있는 물질적인(materiell) 세계를 발견할 수 있도록 도와준다. 영화카메라를 이용하여 이 세계를 경험하고자 시도하면서, 우리는 이 세계가 문자 그대로 잠에서 깨어나도록, 잠재적인(potentiell) 비현실의 상태에서 벗어나도록 만든다. 또한 우리가 이 세계를 경험할 수 있는 것은 우리가 파편적이기 때문이다. 우리는 영화를 물질적 현실의 구제(救劑)를 증진할 수 있는 특출한 능력을 지닌 매체로 정의할 수 있다. 영화의 영상을 통해 우리는 처음으로 물질적 삶의 흐름을 이루고 있는 대상들 및 사건들과 함께 움직일 수 있게 것이다.(TF 389, 강조는 필자)

크라카우어는 여기서 현대인 자신이 ‘파편적인’ 상태임을 분명히 하면서 영화매체가 지닌 고유한 능력을 매우 인상적으로 묘사하고 있다. ‘심적-신체적인 상응’의 의미가 아직 명확하지 않지만<sup>18)</sup>, 그가 영화를 추상적이며 파편적인 현실을 새롭게 발견하고 생생하게 경험할 수 있도록 해 주는 매체로 본다는

18) 이 표현의 의미는 뒤에 ‘친화성’ 개념과 관객의 지각상황에 대한 분석을 통해 분명해질 것이다.

점은 분명하다. 이 능력은 단순히 있는 그대로의 상태를 복사하는 것이 아니라, 보이지 않는 것을 볼 수 있도록 해주고 추상성과 파편성의 상태를 넘어서도록 해주는 능력이다. 그 때문에 크라카우어는 카메라의 '기록하는' 능력보다도 카메라의 '가시화하고 폭로하는' 능력을 보다 전면에 내세우며(TF 71-94), 또 '구제'라는 종교적-신학적인 용어를 사용하여 영화의 문명사적 내지 역사철학적 중요성을 정당화하고 있다. 파노프스키(E. Panofsky)가 영화를 현대의 '유일하게 필연적인 예술형식'으로 선언한 것처럼<sup>19)</sup>, 크라카우어도 모더니티 세계의 파편화된 현실을 가장 생동감 있게 확인하고 경험할 수 있도록 해주는 '문명사적 필연'으로 평가하고 있다.(TF 400) 영화는 현대인을 둘러싼 물질적 현실의 "직물을 펼쳐 보이고", 그럼으로써 이 현실이 '잠재적으로 친근한 집'처럼 다가오도록 해준다.(TF 394)<sup>20)</sup> 이제 영화매체와 모더니티 세계 사이의 관계, 그 내밀한 연관성의 문제에 좀 더 가까이 접근해보자.

## II.2. 영상과 자본주의 모더니티 현실의 상호침투 : 다섯 가지 '친화성들'

크라카우어에 따르면 영화의 영상과 모더니티 자본주의 현실 사이에는 내밀한 연관성이 존재한다. 그는 이를 '친화성'이라 부르며 모두 다섯 가지의 친화성에 대해 상론하는데, 이들은 각각 '비작위적 현실', '우연적인 것', '비종결성', '규정할

19) E. Panofsky, "Style and Medium in the Moving Pictures", in : *Critique. A Review of Contemporary Art* 1, No. 3, 1947.

20) 발라쉬도 자본주의와 영화의 관계를 유사하게 파악하고 있다.(*Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*(1924), ed. H. H. Diederichs, Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 2001, pp.100-104.) 크라카우어와 발라쉬에 대해선, 이상면, 「발라쉬와 크라카우어의 20년대 영화문화 비평」, 『독일언어문학』 제19집, 2003.

수 없는 것’, ‘삶의 흐름’이다.(TF 95-112) 영화를 사진의 확장으로 보는 크라카우어는 사진이미지에 대해서도 ‘삶의 흐름’을 제외한 네 가지 친화성을 인정한 바 있다.(TF 44-47) 먼저 이들 다섯 가지 친화성의 기본적인 의미를 짚어보자.

‘비작위적 현실’은 영상이 모더니티 현실의 있는 그대로의 모습, 그 원초적인 상태를 가장 실감나게 보여준다는 점을 지칭한다. 영화는 ‘현실성의 환영(Illusion)을 불러일으키는 만큼 미적으로 정당하며’, 반대로 연극적인 작위성이 느껴지는 장면은 ‘영화매체의 기본성격에’ 반한다고 할 수 있다.(TF 95) 이어 ‘우연적인 것’은 영화의 영상에 우연성의 성격이 내재하고 있음을 표현하는 개념이다. 이 점은 특히 영화가 끊임없이 변화하는 대도시 거리의 모습을 보여주는데 대단히 효과적인 데서 잘 드러난다. 대도시 거리야말로 “우연이 숙명의 자리를 대체한 장소”이며 “순간적인 인상들의 집합소”이기 때문이다.(TF 97-98) 다음으로 ‘비종결성’은 다가갈 수 있는 모든 현상들을 포착하려는 영상의 성향, 즉 “물질적 현실의 연속체”를 포괄하려는 ‘영상의 내재된 소망’을 나타낸다. 크라카우어는 영화가 어떻게 ‘물질적 현실의 연속체’를 보여주고 암시할 수 있는가를 다섯 가지 매체기술적 방법을 세분하여 설명하고 있다.(TF 100-105) 이어 ‘규정할 수 없는 것’은 영화의 영상이 물질적 현실의 원초적인 모습, 소위 “원초적 상태의 자연(Natur im Rohzustand)”을 보여주는데 적합하다는 점을 나타낸다. 달리 말해서, 영상이 총체성을 상실한 모더니티 현실의 ‘자유롭게 유동하는 이미지’와 그 본원적인 ‘익명성과 다의성’을 탁월하게 표현할 수 있다는 것이다.(TF 105-109) 마지막으로 ‘삶의 흐름’은 영화의 영상이 사진이미지를 넘어서서 물질적인 삶의 구체적인 흐름과 이 흐름에 채색되어 있는 다양한 감정, 가치, 사상을 생생하게 묘사할 수 있음을 지시하는 개념이다. 크라카우어는 다시 한 번 대도시 거리의 고정될 수 없는 다의적인 ‘가능성과 의미’의 흐름을 강조한다.(TF 109-112)<sup>21)</sup>

비작위성, 우연성, 비종결성, 비규정성, 삶의 흐름 - 이들 다섯 가지 친화성은 영화의 영상과 모더니티 대도시 현실이 공유하고 있는 현상적-인상적인 특징들이라 할 수 있다. 관객이 흥미진진하게 쫓아가는 영상의 흐름이나 빠른 속도로 예기치 않게 변화하는 대도시의 모습은 공통적으로 이러한 다섯 가지 국면을 갖고 있다. 우리는 크라카우어가 이들을 통해 영화가 왜 자본주의 모더니티 현실에 필연적으로 상응하는 표현형식인가를 보다 명료하게 논증한다고 평가할 수 있다. 하지만 우리는 친화성들을 좀 더 면밀히 검토해야 한다. 왜 크라카우어가 '특징'이나 '성격'이 아니라 굳이 '친화성'이란 단어를 사용한 것일까? 이들은 서로 동등한 수준의 독립된 계기들인가, 아니면 이들 사이에 어떤 추론적인 관계가 존재하는가?

우리는 우선 친화성을 논의하는 4장이 『영화의 이론』 저작 전체에서 차지하고 있는 위치에 대해 주목할 필요가 있다. 『영화의 이론』은 「서론」, 「일반적 특징들」, 「영역들과 요소들」, 「구성」, 「에필로그」 등 다섯 부분으로 이루어져 있고, 4장 '친화성들'은 2장 '기초개념들', 3장 '물질적 현실의 재현'과 함께 두 번째 부분인 「일반적 특징들」에 속해 있다.<sup>22)</sup> 저작의 전체 구성과 내용의 흐름을 염두에 두면, 우리는 4장이 영화의 고유한 매체성격을 논구한 「서론」과 「일반적 특징들」을 완결하는 부분임을 알 수 있다. 아리스토텔레스 「시

21) 크라카우어는 다른 자리에서 다섯 번째 친화성인 “삶의 흐름”에 대해 영화에 적합한 모티브 가운데 ‘가장 보편적인 것’으로서 영화 매체 자체의 ‘카리스마’라고 표현한다.(TF 357)

22) 다섯 부분에 속한 장들은 다음과 같다. 「서론」(1장 ‘사진」), 「일반적 특징들」(2장 ‘기초개념들’, 3장 ‘물질적 현실의 재현’, 4장 ‘친화성들」), 「영역들과 요소들」(5장 ‘역사와 환상’, 6장 ‘연기자에 관한 논평’, 7장 ‘언어와 소리’, 8장 ‘음악’, 9장 ‘관객」), 「구성」(10장 ‘실험영화’, 11장 ‘사실영화’, 12장 ‘연극적 스토리’, 13장 ‘삼입보론 : 영화와 소설’, 14장 ‘발견된 스토리와 삽화’, 15장 ‘내용의 문제」), 마지막으로 「에필로그」(16장 ‘우리 시대의 영화」)

학』의 용어로 말하자면, 5장부터 9장까지의 논의는 영화의 “질적 요소들”<sup>23)</sup>에 대한 분석에 해당된다. 그리고 10장부터 15장까지는 영화의 종류 구분(10-11장)과 스토리 유형론 및 모티브론(12장-15장)을 다루고 있어서 1장-4장까지의 “개념적 뼈대(Rahmenwerk)”(TF 54)에 관한 논의와 확연히 구분되는 것이다. 그런데 4장 ‘친화성들’은 서술의 관점에 있어 1장-3장까지와 미묘한 차이를 보여준다. 1장-3장까지의 논의가 사진과 영화가 가진 ‘매체적’ 특성과 기능을 부각시키려 하는 반면, 4장은 영화의 ‘영상 자체의 성격’에 초점을 맞추고 있는 것이다. 4장은 영상의 내재적인 특징과 ‘객관적 현실성’을 해명하는 논의, 달리 말해서 모더니티 현실과 영상 사이의 간극이 사라지고, 현실과 영상이 겹쳐지는 지점을 다섯 가지 개념들로 풀어내고 있는 것이다. 이렇게 볼 때 우리는 4장 ‘친화성들’이 영상의 존재론적 성격에 관한 핵심적인 이론을 담고 있다고 이해할 수 있다.

다른 한편, 다섯 가지 친화성들은 일견 서로 아무런 논증적 연관성을 갖지 않은 것처럼 보인다. 어떤 근본 개념이나 명제로부터 도출된 것이 아니라 영상의 내재적 특징들을 단지 현상적으로 구별하고 각각 해설하는 듯하다.<sup>24)</sup> 그러나 크라카우어의 서술을 좀 더 면밀히 살펴보면 우리는 다섯 가지 친화성을 가로지르는 핵심 개념이 존재한다는 점을 발견할 수 있다. 그것은 바로 ‘운동 혹은 움직임(Bewegung; movement)’ 개념이다. 크라카우어는 영화의 가장 중요한 매력을 “운동 자체의 기적”(TF 96)이라 언명하고, 매 순간 변화하는 “인상들의 집

23) Aristoteles, 『시학』, 천병희 역, 문예출판사, 2002, 제6장 1449b 20 - 1450b 20.

24) 친화성에 대한 크라카우어의 논의는 이론사적으로 볼 때 발라쉬가 『가시적 인간』에서 영상, 특히 클로즈업의 고유한 표현능력으로 강조하는 ‘사물의 인상학(physiognomy)’을 개념적으로 보다 명확하게 체계화한 성과로 평가할 수 있다.(B. Balázs, op. cit., 특히 pp.49-61 참조)



합소”인 대도시 거리를 여러 차례 강조한다. 여기서 거리는 도로와 골목만이 아니라 “역, 댄스홀, 모임장소, 술집, 호텔, 비행장 등” 익명의 군중이 끊임없이 지나치고 모이고 기다리는 대도시의 모습, 대도시 거리의 ‘살아 움직이고 변화하는’ 구체적인 양상을 의미한다.(TF 98, 110, 297, 335 etc.)<sup>25)</sup> 또한 크라카우어는 “물질적 현실의 연속체”를 포괄하고자 하는 카메라의 ‘환상적인 욕망’을 언급하며 물리적 공간을 자유로이 횡단하는 영상이 “무한으로 나아가는 우주의 연대성(Solidarität)”을 표현한다고 말한다.(TF 99-101) 나아가 그는 ‘삶의 흐름’이란 친화성을 “감정, 가치, 사유를 암시적으로 환기시키는 물질적 상황과 사건들의 물결”이라 묘사하면서, 이 물결의 움직임이 근본적으로는 “물질적인(materiell) 연속체”이지만 그 효과의 측면에서는 “정신적인 차원”에까지 미치고 있음을 분명히 하고 있다.(TF 109) 요컨대 움직임이야말로 “영화매체의 알파와 오메가”(TF 216)이다.

물론 영화의 매체적 본질이 운동의 완벽한 재현에 있다는 지적은 전혀 새로운 것이 아니다. 이미 명칭에서부터 - motion pictures, movie, cinematography, cinema, Kino 등 - 영화는 운동과 불가분의 관계에 있다.<sup>26)</sup> 그 뿐만 아니라 프레임, 데쿠파주, 미장센, 시퀀스, 몽타주, 카메라 이동 등 매체기술적 특성은 물론, 주인공, 상황, 시간, 공간, 음악, 줄거리 등 영화를 구성하는 모든 요소들, 영화가 보여주는 모든 것은 운동과 연결되어 있다고 할 수 있다. 하지만 크라카우어의 논의에서 흥미롭고 주목해야 할 것은 운동과 다섯 가지 친화성 개념들

25) Cf. S. Kracauer, "Hotelhalle", in : OM, pp.157-170.

26) 좀 더 상세한 논의는 즐고, 「영화의 미학적 도전」, 「미학대계」, 제3권, 서울대출판부, 2007, pp.102-109 참조. 포괄적 의미에서 ‘운동’ 개념과 영화매체의 연관성에 대해선 L. Engell, *Bewegen Beschreiben. Theorie zur Filmgeschichte*, Weimar : VDG, 2005, pp.7-98 참조.

사이의 연관성이다. 우리는 친화성의 역할을 영상이 재현하는 운동의 성격을 밝혀주는 것으로 해석할 수 있다. 친화성들은 운동 자체가 어떤 성격인지, 어떤 내재적인 특징을 갖고 있는가를 명확히 이해할 수 있도록 해주는 것이다. 여기서 영상이 우리 시각이 감쪽같이 속을 만큼 완벽하게 운동을 재현한다는 점이 중요한 것이 아니다. 그 보다는 관객이 영상을 통해 보는 '운동'에 근본적으로 비작위성, 우연성, 비종결성, 비규정성, 삶의 흐름 등의 느낌, 이러한 '의미의 뉘앙스'가 드리워져 있다는 점이 중요하다.<sup>27)</sup> 또한 우리는 친화성들이 영상과 현실 사이의 간극이 사라지고 겹쳐지는 사태를 해명하는 개념임을 다시 한 번 상기해야 한다. 그러면 우리는 친화성, 운동, 모더니티 현실 사이의 관계를 이렇게 정리할 수 있다. 모더니티 현실을 대변하는 대도시 거리와 영상을 공통적으로 관류하는 특징은 끊임없는 변화와 움직임이다. 이것은 자본주의적 상품세계, 기계적 생산체제, 기술중심적-대상적 사유가 지배하는 물질적 세계의 변화와 움직임이다. 그런데 모더니티 현실은 전통의 몰락과 함께 총체성이 불가능한, 근본적으로 추상화-파편화된 상태이므로 변화와 운동 또한 이에 상응하여 '우연적인' 단편들이 '끝없이 이어지고', 의미가 '확정되지 못하는' 모호한 성격을 갖게 된다. 영화의 영상은 바로 이러한 성격의 변화와 움직임을 '작위성의 느낌'이 전혀 들지 않는 자연스러운 방식으로 보여준다. 이것이 가능한 것은 영화카메라의 시선이 한낱 육안의 확장이나 대체가 아니라 기계장치의 시선 내지 변화하는 물질적 현실 자체의 시선이며, 이에 따라 사물을 복제할 수 있을 뿐만 아니라 현실을 '폭로하고 발견하는' 능력을 지닌 시

27) 이 말을 한 영화의 부분과 전체의 관계, 즉 작품의 내적 구성의 문제와 혼동해선 안 된다. 영화 속의 특정한 변화와 움직임은 다른 부분들과 '개연성 또는 필연성에 따라' 유기적으로 결합되어 있다고 할 수 있다. 이와 달리 여기서 말하는 운동의 내재적 특징은 영상의 흐름 자체가 가진 성격, 다시 말해서 영화 영상의 근본적인 존재론적 성격과 직결되어 있다.

선이기 때문이다.<sup>28)</sup> 이러한 영상과 현실 사이의 긴밀한 연관성 때문에 크라카우어가 “가시적 세계를 향한 [영화]매체적 지향성”(TF 67)을 부각시키고, 영화를 전통적인 예술형식들과 달리 “아래로부터, 사물들의 정글을 헤쳐 나가고 탐색”하는데서 출발하는 ‘유물론적인 대중매체’로 규정하는 것이다.(TF 399-400)<sup>29)</sup>

이러한 맥락을 충분히 고려할 때 영상과 현실 사이가 상호 침투한다는 것을 좀 더 명확히 이해할 수 있다. 영상이 보여주는 현실의 변화와 운동은 단순히 ‘작품내적 구성’이나 ‘재현의 차원’에 머무르지 않는다. 오히려 그것이 모더니티 현실 자체를 구성하고 변형한다고 봐야한다. 영화를 둘러싼 현실 자체가 영화적으로 변화하는 것이다.<sup>30)</sup> 이는 단지 기존의 예술들이 영화적인 기법이나 매체효과를 활용하게 되었다는 것이 아니라, 현실을 지각하는 방식, 현실에 대해 사유하는 방식 일반이

28) 여기서 베르토프(D. Vertov)가 선언한 ‘카메라 눈’을 상기할 수 있을 것이다.(D. Vertov, "Kino-Glaz", in : F.-J. Albersmeier (ed.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart : Reclam, 1998, pp.45-46)

29) “이런 의미에서 영화는 전적으로 인간적이지 않다. 영화의 소재는 보이는 현상들의 끝이 없는 흐름, 저 끊임없이 변화하는 물리적 실존의 짜임형세들(Konfigurationen)이다. 이 짜임형세들이 인간적인 견해표명을 포함할 수도 있지만 이 견해표명에서 절정에 도달할 필요는 없는 것이다.”(TF 139-40) 크라카우어는 『사무적근로자』(1930)에서 “인간적 현실”이란 개념을 사용한 바 있다.(A 115) 벤야민과 아른하임 또한 영화를 ‘물질이 인간과 함께 중요 구성요소가 되는가를 보여주는 최초의 예술수단’으로 바라본다.(W. Benjamin, 「기술복제시대의 예술작품」, in : 『발터 벤야민 선집2』, 최성만 역, 도서출판 길, 2007, p.125)

30) 아른하임은 사진이 탄생한 이래 재현된 이미지에 대해서 대상으로부터 직접 비롯되어야 한다는 것, 다시 말해 대상으로부터 기계적-광학적으로 산출된 것이어야 한다는 새로운 기준을 요구하게 되었음을 지적한다.(R. Arnheim, *Kritiken und Aufsätze zum Film* (ed. H. H. Diederichs), Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1974, p.27)

영화와 영상의 특성에 의해 영향을 받고 변형된다는 것을 뜻한다. 크라카우어가 ‘친화성’이란 용어를 선택한 가장 중요한 이유는 이러한 상호침투의 함의를 적절히 담아내고자 했기 때문이다.

### II.3. 영상의 작용방식

#### : 관객의 ‘축소된 의식’과 신체적 수용

영화의 역사적 배경과 친화성에 관한 논의를 통해 영상과 모더니티 현실 사이의 내밀한 연관성이 밝혀졌다. 그렇다면 이 연관성은 구체적으로 어떻게 실현되는 것일까? 영상은 관객에게 어떠한 방식으로 다가가고 관객의 시선과 마음을 사로잡는 것일까? 이러한 질문에 대한 논의를 흔히 ‘매체효과에 대한 연구’ 혹은 ‘수용자 연구’라 부르며 관객의 반응을 경험적-통계적으로 조사하는 것으로 생각하곤 한다. 그러나 문제의 차원을 좀 더 근본적으로 반성해보면 그것이 영상의 존재론적 성격과 영상의 철학적 의미와 밀접하게 관련되어 있음을 알 수 있다. 영상이 관객에게 작용하는 방식은 관객이 영상의 현실성을 수용하는 방식, 즉 영상의 실재성의 양상과 강도를 어떻게 받아들이고 있는가에 닿아 있으며, 이는 결국 영상의 철학적 내지 사회문화적 의미의 문제와 직결되기 때문이다. 실제로 관객의 상태와 수용방식에 대한 크라카우어의 서술은 영상의 존재론 및 영상철학적 문제와 관련하여 간과할 수 없는 논점을 포함하고 있다.

크라카우어는 영화를 관람하는 관객의 마음의 상태를 “축소된 의식”이라 표현한다. 이 말은 관객의 의식이 평상시보다 덜 객관적이며 덜 엄격한 상태로 변화하는 것을 뜻한다. 프로이트적으로 표현한다면, 관객이 극장에 들어오는 순간 현실원리와 초자아의 검열이 느슨해지고 그 대신 이드와 쾌락원리가 보다 자유롭게 활동하는 상태가 되는 것이다. 이러한 변화는 물론,

극장의 수용조건과 밀접하게 관련되어 있다. 정해진 개별 좌석과 움직임이 제한된 상황, 그리고 객석의 어두움은 “자동적으로 현실과의 접촉”(TF 218)을 감소시키고, 관객의 시선이 빛이 무진장 쏟아지고 있는 영사막에 몰입하도록 만든다. 또 크라카우어가 별도로 언급하지는 않지만, 극장의 균중적 수용, 즉 어두운 공간에 익명의 개인들이 모여 ‘관객-균중’을 형성하는 것도 관객의 의식상태에 큰 영향을 끼친다고 봐야 한다. 균중 속의 개인들은 서로를 가까이 느끼고, 서로에게 암시 받으면서(suggestive) 자신과 상대방의 감정과 욕망을 상상하고 동일시하며, 그럼으로써 상대방의 상태를 자신 속에 반영하게 되기 때문이다.<sup>31)</sup>

하지만 이러한 수용조건보다 더 중요한 사실은 관객이 스스로 축소된 의식수준으로 하강한다는 점이다. 관객은 ‘지성과 정신이 마취되고’ 자신의 ‘판단능력’이 약화되는 것을 기꺼이 받아들인다. 관객 자신이 영상의 영향력에 도취된 일종의 “최면상태(Trance)”에 접어들고자 하는 것이다.(TF 218-19) 달리 표현한다면, 관객은 자신의 의식 수준이 어린아이처럼 평소보다 좀 더 ‘유치하고 예민하고 거침없으며’, 동시에 좀 더 두려움과 환상에 민감하고 상처받기 쉬운 상태가 되는 것을 원하고 즐기고 있다.<sup>32)</sup>

관객은 이러한 ‘축소된 의식’ 상태에서 이제 “마치 꿈을 꾸듯이” 스크린을 주시하게 된다. 관객은 어두운 극장에서 꿈에 빠져들 듯이 스크린 속으로 빠져 든다. 이를테면 눈을 뜨고 꿈을 꾸는 상태인 것이다. 프랑스의 영화감독 르네 클레르(R. Clair)가 지적하듯이 “스크린 위의 영상은 꿈속의 얼굴들과 흡

31) S. Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Leipzig/Wien/Zürich : IPV, 1923, pp.32-39, 58-67 참조.

32) 주지하듯이 영상 내지 시뮬라크르를 수용하는 마음의 불안정한 동요 상태에 대한 비판적인 주목은 플라톤까지 거슬러 올라간다. (특히 Platon, *Politeia*, 376a - 403e, 600d - 609e 참조.)

사하며, 관객은 영상의 암시력에 의한 마법에 걸린 몽유병자와 흡사하다.”(TF 215) 스크린을 바라보는 관객은 자유로운 연상의 흐름 속으로 ‘침잠하는 것’과 자기의식을 ‘상실하는 것’ 사이에서 동요하고 있다.(TF 226) 그래서 영화를 “꿈꾸도록 해 주는 꿈”이라 부를 수 있는 것이다.(TF 222) 끊임없이 흘러가는 영상은 강렬한 정서적 에너지를 가진 꿈 장면처럼 관객의 느슨해진 의식 속으로 밀려들어오고 관객의 무의지적인 기억과 연상, 무의식적인 욕망과 환상을 촉발시킨다.

크라카우어는 관객이 두 가지 방향으로 꿈꾸는 상태에 접어들게 된다고 말한다. 하나는 영상이 보여주는 ‘대상을 향한 방향’이고, 다른 하나는 반대로 관객 자신의 ‘심층적 내면으로의 방향’이다. 관객은 한편으로 “비밀을 캐내기 위해 끊임없이 물질적 현실” 주위를 맴돌지 않을 수 없으며, 다른 한편으로 자신의 “무의식적인 경험들과 억압된 두려움과 희망”이 자유롭게 솟구쳐 오르고 움직이도록 한다.(TF 224-25) 그런데 이 대목에서 영상의 ‘현실성’에 대한 크라카우어의 다음 언명에 주목하지 않으면 안 된다.

아마도 영화가 가장 꿈처럼 나타날 때는, 영화가 자연적인 대상들의 격렬하고 꾸밈이 없는 현재(Gegenwart)를 통해서 우리를 압도할 때이다. 마치 카메라가 그 대상들을 막 자연의 모태에서 끄집어낸 것처럼, 그래서 이미지와 현실 사이의 틈줄이 아직 잘려나가지 않은 듯 말이다. 이러한 장면이 지닌 급작스런 직접성과 충격적인 진실성 속에는 꿈 장면과 영화를 동일시하도록 정당화시켜 주는 무언가가 존재하고 있다.”(TF 224)

크라카우어는 영상과 꿈 장면이 공통적으로 지닌 ‘현실성’의 양상(Modus)에 주목하고 있다. 이 현실성은 직접적이며 충격적인 성격을 지닌 것으로서 단순한 ‘있음(presence)’이나 ‘눈앞에 놓여있음(Vorhandensein)’이 아니다. 그것은 또한 도구

적-실용적 연관 속에서 주체의 목적 실현을 향해 미리 방향이 지워진 ‘손안에 있음(Zuhandensein)’의 존재성도 아니다.<sup>33)</sup> 오히려 그것은 순간적이며 ‘절대적인 맞닥뜨림(Gegen-wart)’, 바라보는 관객을 사로잡고 압박하는 강렬한 현존의 상태이다.<sup>34)</sup> 절대적인 맞닥뜨림으로서 현재는 일상적이며 동질적인 시간의 흐름이 ‘무장 해제되는’ 순간이다. 이를테면 그것은 크로노스적 시간의 질서 한 가운데에 카이로스적 ‘찰나’가 예기치 않게 돌진해 들어오는 순간이다. 이 엄습하는 영상의 현재 앞에서 주체는 ‘의식의 틈새’를 찾을 수 없다. 주체와 대상, 주체와 지각의 구분은 물론, 주체의 자기자신에 대한 거리두기조차 불가능해지는 ‘사로잡힘의 순간’이기 때문이다. 정신분석학적으로 표현하자면, 관객과 영상은 자아형성과 언어습득 이전의 ‘일차적 동일시’ 내지는 나르시시즘적인 대상과의 결합상태에 놓여 있다고 할 수 있을 것이다.<sup>35)</sup> 요컨대 관객은 영상을 ‘지각 대상’으로서 바라본다기보다는 감정적(emotive), 정동적(affective), 또는 충동적(triebhaft)으로 영상과 내밀하게 혼용되는 것이다.

그렇다면 이렇게 영상에 압도되고 영상 속에 얽혀있는 상태는 구체적으로 어떠한 상태일까? 영상은 어떤 방식으로 관객에게 다가오고 영향을 미치는 것일까? 크라카우어는 이에 대해 영상은 관객이 자신의 “지성을 사용하기 이전에 강렬하게

---

33) ‘눈앞에 놓여있음’(Vorhandenheit)과 ‘손안에 있음’(Zuhandenheit)의 차이에 대해선 M. Heidegger, *Sein und Zeit*(1927), Tübingen : Max Niemeyer, 1963, §§19-24 참조.

34) 발라쉬도 영상의 존재론적 특징으로 ‘구체적 현재(성)’를 강조한다.(B. Balázs, op. cit., p.29)

35) 크라카우어의 논의는 퇴행, 일차적 동일시의 유동성, 관음쾌락, 환상, 응시 등 정신분석학적 개념들과의 밀접한 연관성을 보여준다. 하지만 이에 대한 분석은 별도의 자리에서 이루어져야 할 것이다.(J. Felix (ed.), *Moderne Film Theorie*, Mainz : Theo Bender Verlag, 2003, pp.130-159 참조)

생리적으로(physiological) 사로잡는다”고 대답한다. 이것은 앞서 살펴본 꿈과 영상의 연관성을 고려할 때 논리적 일관성을 지닌 답변이다. 왜냐하면 지성이란 그 어원인 희랍어 ‘디아노이아(díá-noia)’와 라틴어 ‘인텔렉트(intellect; understanding)’에서 엿볼 수 있듯이 대상들을 모으고 비교하는 능력 내지는 대상들 사이의 차이를 객관적으로 확정하는 능력을 의미하기 때문이다. 반면 영상은 지성이 대상화하고 개념화하기 이전에 관객을 생리적으로, 즉 관객의 감각기관에 직접적으로 작용한다. 크라카우어는 이를 뒷받침하는 세 가지 논점을 제시한다. 첫째 영상의 생생한 현실성으로 인해 관객은 영상에 대해서 마치 “원상태의 자연의 물질적 측면”을 마주하고 있듯이 반응하지 않을 수 없다. 관객은 자연의 ‘규정될 수 없는, 종종 무정형적인 형태들에 자신을 동화시키지’ 않을 수 없는 것이다. 둘째 영상이 완벽하게 보여주는 현실의 변화와 움직임은 관객의 “공명-효과(Resonanz-Effekt)”, 즉 근육반사나 운동자극과 같은 운동감각적 반응을 불러일으킨다. 운동의 완벽한 재현 자체가 자연스럽게 감각기관들을 사로잡고 “육체적 심층” 속에 작용하여 육체적인 반향을 촉발한다는 것이다. 셋째 영화카메라가 지닌 폭로와 발견의 능력이 감춰진 현실의 영역을 들춰내는데, 이 때 나타나는 낯선 형상들 또한 관객의 “생리적 구성과 유기적 반응능력”에 충격과 반응을 야기한다.(TF 216-17)

결국 영상은 지성이 아닌 감각기관과 “의식의 심층”(TF 219) 속으로 직접 파고든다. 크라카우어는 이러한 영향력을 ‘유기(체)적 긴장들’, ‘이름 없는 자극들’, ‘충격적인 감정들의 생리적 소용돌이’ 등 다분히 정신분석학적인 용어들을 사용하여 묘사한다.(TF 217) 이들의 의미가 다소 불명확하지만, 이들 모두 영상이 관객의 의식-지성보다 앞서서 곧바로 관객의 몸에 작용하는 것을 가리킨다는 점은 의심의 여지가 없다.<sup>36)</sup>

36) 영상의 신체적 수용에 관한 크라카우어의 입장은 지각과 의식에 관한 프로이트의 생물학적-생리학적이며 유희론적인 입장에 매우



이러한 배경에서 러시아 혁명 직후 레닌이 영화를 ‘가장 중요한 예술’로 간주하게 되며, 또한 러시아의 영화감독이자 이론가였던 푸도프킨(W. Pudowkin)도 영화를 “머리뿐만 아니라 몸 전체에 전달되는 최상의 선생님”으로 치켜세웠던 것이다.(TF 218; cf. 399-400)

그러나 우리는 동일한 이유에서 영화가 가장 위험한 선전선동(Propaganda)의 수단이 된다는 점을 기억해야 한다. 영상이 근본적으로 의식적 반성의 차단막이 작동하기 전에 영향을 미치기 때문에 영화는 관객의 ‘영혼을 조작’하는 가장 효과적인 기계장치가 될 수 있다. 바로 그렇기 때문에 크라카우어는 1920년대 바이마르 시절 영화비평과 『칼리가리에서 히틀러까지』를 통해 당시 영화들에 대한 사회정치적, 역사적 비판을 시도했던 것이다. 또한 미국으로 망명간 이듬해인 1942년 『선전선동과 나치의 전쟁영화』라는 연구보고서를 출간하였으며<sup>37)</sup>, 『영화의 이론』에서도 9장 “관객”에 「선전선동과 영화」라는 보론을 삽입하고 있다. 크라카우어에 따르면 어떤 이념에 대해 지성적 관점에서 부정적인 평가를 내리더라도, “무의식적 충동들의 힘”이 충분한 강압을 행사하게 되면 관객은 그 이념을 ‘감정적으로’ 인정하고 믿게 된다. 영상은 이 무의식적 충동들의 층에 직접적으로 영향을 미친다. 이 때 영상이 목표 표로 하고 있는 이념 자체를 직접 거론할 필요는 없다. 오히려

---

근접해 있다고 할 수 있다.(S. Freud, "Jenseits des Lustprinzips", in : *Das Ich und das Es und andere metapsychologische Schriften*, Frankfurt a. M. : Fischer, 1978, 특히 pp.135-139 참조) 그러나 우리는 메를로-퐁티나 슈미츠의 ‘신체(몸)-현상학적’ 관점에서도 크라카우어의 논의로부터 흥미로운 시사점을 읽어낼 수 있을 것이다.(참고, 「미감적 경험의 현상학적 재정의」, 『미학·예술학 연구』 제23집, 한국미학예술학회, 2006 참조) 이에 대한 본격적인 토론은 다음 기회를 기약하기로 한다.

37) S. Kracauer, *Propaganda and der Nazikriegsfilm*, in : CH, pp.321-395.

영상이 겉으로 무관해 보이는 상황과 사건을 보여주어 관객의 정서를 교묘하게 자극하고 조절하는 방법, 즉 그 이념을 용이하게 받아들일 수 있는 ‘감수성’ 내지 ‘내적 성향(Disposition)’을 개발하는 방법이 더욱 효과적일 수 있다.(TF 219) 왜냐하면 내적 성향이 형성되는 장소가 다름 아니라 “영혼의 불투명한 영역”, 바로 무의식적 충동들의 영역이기 때문이다. 영화의 위험성은 의식과 지성의 손길이 닿지 않는 이 영역에 작용하여 관객의 “무의식적 고착”과 “육체적 성향”을 만들어 내고, 결과적으로 관객의 의식, 판단, 행위를 특정한 방향으로 유도하고 조작할 수 있다는데 있다. 그렇기 때문에 영화에 관한 학문적 접근이 단지 영화에 명시적으로 드러난 요소들 - 인물, 언어, 배경, 서사, 구성 등 - 만을 연구대상으로 해서는 안 될 것이다. 반대로 진정한 영화이론이라면 영상의 흐름이 암묵적으로 내지 암시적으로 관객의 신체의 느낌과 무의식적 충동에 어떻게 영향을 미치고 있는가를 비판적으로 질문해야만 한다. 크라카우어의 말을 빌자면, 영화연구자는 영화가 ‘말한 것’보다 오히려 ‘말하지 않은 것’에 주목해야 하고 또 영화가 어떻게 “사회의 비밀스런 메카니즘을 반영”하는가를 추적해야 하는 것이다.(OM 280)

#### II.4. 영상의 사회문화적 의미

##### : 이데올로기 비판 및 역사철학적 해석의 요청

영상은 자본주의 모더니티 현실과 내밀한 친화성을 지니고 있을 뿐만 아니라, 그 보다 더 내밀하게 관객에게 다가가고 관객의 몸-감각과 무의식적 충동을 사로잡는다. 바로 그렇기 때문에 영상이 사회문화적으로 혹은 이데올로기적으로 어떠한 영향을 미치는지 비판적으로 검토하지 않으면 안 된다. 무엇보다도 영화가 미술이나 소설과 달리 집단적인 수용에 토대를 둔 ‘대중예술’이기 때문이다.<sup>38)</sup> 물론 크라카우어가 영상과 대

중의 집단적 (무)의식의 긴밀한 연관성을 부각시켰다고 해서 이 연관성을 단순한 모사관계로 이해해선 안 된다. 영화는 대중의 내적 성향과 욕망이 직선적으로 복제되고 드러나는 거울이 아니기 때문이다. 무의식 영역의 이른바 ‘1차 과정 (Primärvorgang)’<sup>39)</sup>이 전이, 압축, 상징화 등 다양한 메카니즘을 통해 이루어지는 것처럼, 크라카우어 또한 대중의 욕망과 꿈이 영상에 투영되는 과정을 대단히 복잡적이며 중층적인 것으로 파악한다. 그는 심지어 양자가 맺고 있는 관계를 본질적으로 “정확한 정의를 거부하는 불확정적인” 상태라고 토로한다.(TF 223) 따라서 영화연구자는 각 영화가 놓여있는 역사적, 사회문화적 맥락을 고려해야 할 뿐 아니라, 개개의 장면은 아닐지라도 적어도 주요 모티브, 시퀀스, 표현형식 등이 어떻게 대중의 욕망과 꿈을 은밀하게 은폐하고 억압하는지, 또 어떻게 간접적으로 암시하고 상징화하는지를 가능한 섬세하게 읽어내야 하는 것이다.

그러나 이 대목에서 하나의 질문이 떠오른다. 만약 영상의 사회문화적-이데올로기적 차원이 이토록 복잡적이며 다층적인 문제라면 영화연구자는 어떻게 이 문제에 접근할 수 있을까? 과연 이 문제의 해결을 위한 연구 방법론이 가능하기는 한 것인가? 크라카우어는 영화비평가이자 영화이론가로서 어떠한 방법론을 실천하고 있는가? 이를 해명하기 위해선 먼저 그가 모더니티 사회와 대중문화를 어떻게 바라보고 있는가를 알아 봐야 한다. 이를 가장 잘 보여주는 대목은 아마도 에세이 「군중의 무늬」(Das Ornament der Masse)의 다음 도입부일 것

38) 졸고, 「영화 : 현대의 목시록적 매체」, 『미학』 제37집, 2004, pp.187-197. 또한 『극장』(K)을 편집한 비테의 후기를 참조(K 265-281).

39) J. Laplanche & J.-B. Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, tr. E. Moersch, Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1973, pp.396-399 참조.

이다.

우리는 한 시대가 역사의 진행과정 속에서 차지하는 위치를 그 시대가 스스로 내리는 판단에서보다, 눈에 거의 띄지 않는 표면상의 표현(Oberflächenäußerungen)에 대한 분석을 통해 훨씬 더 명확하게 규정할 수 있다. (...) 그러한 표현들의 무의식적 성격으로 인해 우리는 현존하는 것의 본질적 내용(Grundgehalt)에 직접적으로 다가갈 수 있다. 역으로 말해, 이 본질적 내용의 인식이 저 표면상의 표현들에 대한 해석에 연결되어 있는 것이다. 한 시대의 본질적 내용과 주목받지 않은 동요들이 서로서로 의미를 밝혀주고 있다.”(OM 50)

여기서 크라카우어는 한 시대의 사회와 문화를 심층적으로 이해하기 위해서는 어떤 ‘의식적인 판단과 평가’보다는 오히려 눈에 잘 드러나지 않는 ‘표면상의 표현’에 주목해야 한다고 강조한다. 이 표현들이 의식적인 판단이나 평가와 달리 ‘무의식적 성격’을 갖고 있으며, 그래서 그 표현들을 제대로 해석하고 읽어낼 수 있어야 비로소 시대의 ‘본질적인 내용’에 다가갈 수 있다는 것이다. 달리 말해서, 크라카우어는 ‘일상 세계의 작고 미묘하고 하찮아 보이는 현상들 내지 움직임’을 면밀하게 들여다봐야 하고, 또 이들에 대한 사회문화적 내지 역사철학적 해석을 시도해야 한다고 촉구하고 있다.

사실 일상의 미세한 현상들에 대한 철저한 관찰과 역사(철학)적 해석을 부각시킨 사상가는 크라카우어가 처음이 아니었다. 그보다 앞서 철학자이자 사회학자인 짐멜(G. Simmel)은 화폐, 유행, 식사, 대도시 등 모더니티 사회의 문화현상에 대한 ‘인상학적(physiognomical)’ 관찰과 사회적, 역사(철학)적 해석을 담은 수준 높은 글쓰기를 실천했었다.<sup>40)</sup> 1920년대에 크라

40) 예를 들어 짐멜의 다음과 같은 언급은 매우 시사적이다. “존재의 표면에 있는 하나의 점은 일견 그 표면에 속하거나 표면에서 생긴

카우어는 자신의 신학적이며 유물론적인 사유모티브를 바탕으로 이러한 짐멜의 문화인상학적 성찰 방법을 수용, 발전시켰으며, 이러한 성찰 방법을 대중문화적 ‘무늬들’, 특히 당시 영화들에 비판적으로 적용하였던 것이다. 또 여기서는 더 토론할 수 없지만, 대도시의 ‘표면적 현상들’에 대한 벤야민의 여러 에세이들과 미완의 『파사젠베르크』 또한 방법론적으로 크라카우어와 깊은 친화성을 갖고 있다고 할 수 있다.<sup>41)</sup>

크라카우어의 방법론을 좀 더 구체적으로 들여다보기 위해 「군중의 무늬」로 돌아가 보자. 이 에세이에서 크라카우어가 분석하는 ‘무늬’는 대도시 군중들이 보고 즐기는 집단적인 움직임과 율동들을 의미한다. 좀 더 정확히 말하자면, 영화나 카바레에 등장하는 무희들의 화려하고 에로틱한 율동 혹은 대규모 스타디움에서 ‘승고한 장관(壯觀)’을 연출하는 매스게임 등이 대표적인 예이다. 크라카우어는 이러한 군중의 ‘무늬들’에 함축된 핵심적인 계기들로 다음 네 가지를 찾아낸다.(OM pp.51-53):

- 1) 무늬를 형성하는 담지자는 공동체의 구성원 혹은 개별 인격이 아니라 단지 탈인격화된 군중의 한 원소, 무늬를 구성하는 하나의 점일 뿐이다.
- 2) 무늬는 초창기 발레나 군인들의 퍼레이드에서처럼 특정 목적에 봉사하는 것이 아니라, 무늬를 형성하

---

것처럼 보일지라도 그 점으로부터 정신의 심연으로 추를 드리울 수 있다는 사실이 그것이다. 또한 외적으로 아주 하찮아 보이는 것들도 모두 궁극적으로는 일정한 지침에 따라 삶의 의미와 양식에 대한 최종적 결정들과 연결되어 있다는 것이다.”(G. Simmel, 『짐멜의 모더니티 읽기』(김덕영, 윤미애 편역), 새물결, 2005, p.40) 이와 관련하여 윤미애, 「현대문학 : 보이지 않는 도시의 서술 가능성 - 크라카우어와 모던 도시」, 『브레히트와 현대연극』 제17집, 한국브레히트학회, 2007 참조.

41) D. Frisby, *Fragments of Modernity*, Cambridge : MIT Press, 1986, pp.3-10, 187-190 참조.

는 일 자체에 만족하는 일종의 ‘자기목적’이다.

- 3) 무늬를 형성하는 군중 개개인은 이 무늬에 대해 사유하지 못하고 있다.(극단적 통상으로 촬영된 대도시의 항공사진의 경우처럼)
- 4) 무늬는 기하학적인 직선, 원, 기타 물결형, 나선형 등으로 이루어져 있어, 그 형태와 의미를 ‘합리적으로rational’ 파악할 수 있다.

우리는 이 네 가지 계기로부터 크라카우어가 대중문화 현상을 인상학적으로 관찰하고 이데올로기 비판적-역사철학적으로 해석하는 연구방법의 특징을 읽어낼 수 있다. 먼저 그는 첫째 계기에 나타나 있듯이, 대중문화에 참여하고 향유하는 주체들, 즉 대도시 대중으로서의 주체의 상태에 주목한다. 이 상태는 이를테면 ‘탈인격화된’, 다시 말해서 ‘소외된entfremdet’ 주체라 할 수 있을 터인데, 중요한 것은 어떤 사회경제적, 역사적 조건이 이러한 주체의 상태와 맞물려 있는가를 상기하는 일이다. 또한 셋째 계기에서 엿볼 수 있는 것처럼, 크라카우어는 대도시 군중으로서의 주체는 자신이 참여하고 즐기고 있는 문화현상에 대해 반성하기가 어려우며, 비판적 지식인이 담당해야 할 몫이 바로 이 반성을 의식적으로 시도하는 것이라고 생각한다.

다음으로 크라카우어에게 대중문화의 현상들은 근대 이전 정치권력층이 군중을 동원하여 연출한 스펙타클과는 달리 충분한 존재근거를 가진 ‘자기목적’이다. 이 말은 모더니티 시대 대도시 대중문화가 한낱 교양 수준이 낮은 ‘통속문화’가 아니라 역사적 필연성을 지닌 현상이며, 대중들이 대중문화를 향유하는 것 또한 역사적으로 정당하다는 뜻이다. 벤야민과 마찬가지로 크라카우어도 대중들이 ‘산만한 정신상태’에서 ‘미적 쾌감’을 얻기 위해 대중문화를 소비하고자 하는 것이 자본주의 모더니티 현실과 긴밀하게 맞물려 있다고 간주한다.<sup>42)</sup> 마지막

으로 넷째 계기에서는 대중문화 현상에 대한 합리적인 이해와 비판적인 고찰이 충분히 가능하다는 입장이 드러난다. 대중문화 현상들은 일견 종류가 너무나 다채롭고 쉴 새 없이 모습을 바꾸기 때문에 그에 대한 합리적인 이해가 원천적으로 불가능한 것처럼 보인다. 하지만 진정한 연구자라면 그 변화와 혼란스러움을 집중적으로 꿰뚫어 보면서 그 안에 관철되고 있는 ‘합리적 내용’, 즉 사회경제적 구조 내지 역사적 현실성의 내용이 무엇인지 ‘개념적으로’ 파악하지 않으면 안 된다.

이러한 방법론적 특징들을 영화의 이데올로기적 위험성과 역사철학적 해석의 필요성과 연결시켜 이해해보자. 대중이 모더니티 시대의 대표적인 ‘표면예술’<sup>43)</sup>인 영화에서 ‘미적 체험’을 찾고 즐기는 것은 역사적으로 정당하다. 대중은 자본주의 체제의 사회구조적 ‘강압’으로 인해 다가갈 수 없었던 꿈과 욕망의 세계를 영화와 같은 대중문화를 통해 감각적-정서적으로 (대리)체험하고자 한다.<sup>44)</sup> 하지만 영화 관객으로서 대중은 한 영화의 영상과 움직임을 즉자적으로 몰입하여 느끼고 즐길지

42) “진리가 위협받고 있는 것은 이러한 외면화 때문이 아니라, 오직 현실성을 상실한 문화가치를 소박하게 주장하는 것, 즉 인격성, 내면성, 비극성 등 개념을 아무 생각 없이 오용하기 때문이다. 이들 개념은 물론 그 자체로는 고상하고 실질적인 의미를 표시하고 있다. 그러나 이들 개념은 사회변화의 결과, 그들 내포의 큰 부분에 있어서 본원적인 토대를 상실하였으며, 오늘날 너무나 안이하게 우리로 하여금 사회의 외적 손상이 아니라 사적인 개인에 주목하도록 하므로, 대부분의 경우 나쁜 뉘앙스를 갖게 된 것이다.”(OM 313-314, 강조는 필자)

43) B. Balázs, op. cit., pp.24-25.

44) “사람들은 베를린 사람들이 산만함에 중독되어 있다고 비아냥거리린다; 이러한 비난은 소시민적이다. (...) [노동하는 대중은] 놓쳐버린 것을 뒤늦게나마 되찾아야 하는데, 이를 요청할 수 있는 곳은 강압에 의해 자신을 놓쳐버릴 수밖에 없는 바로 그 표면영역이다. (...) 산만함을 원하는 성향은 순수한 외면성의 전개를 요청하고 또 그에 대한 대답으로 이러한 전개를 발견한다. (...) 이러한 외면화는 스스로에 대한 공명정대함을 지니고 있다.”(OM 313-314)

언정 이들을 세밀하고 비판적으로 관찰하고 반성할 수 없다. 이러한 비평적 작업은 영화연구자 내지 영화비평가가 수행해야 한다. 진정한 영화연구자는 한 영화 혹은 특정 시기의 주요 영화들 각각을 세밀하게 들여다보아야 하며, 이들을 전체적으로 통관하고 비교해 보면서 반복되거나 특징적인 소재, 인물, 상황, 모티브, 구성, 표현방식 등을 찾아내야 한다. 동시에 그는 이들에 대한 이데올로기 비판적 내지 역사철학적 해석을 시도해야 한다. 즉 영화연구자는 이들을 일종의 ‘징후적인 상형문자’로 바라보면서 어떤 명시적인 또는 잠재적인 ‘진술가치’를 갖고 있는지, 그리고 어떤 사회경제적, 정치적, 문화적 맥락과 문제에 직·간접적으로 닿아있는지 집요하게 물어보아야 한다.<sup>45)</sup> 다른 인문학적-비평적 과제와 마찬가지로 이러한 영화와 영상에 대한 비판적 해석도 어떠한 단계적인 분석을 거쳐 얼마나 심층적인 인식에 도달할 수 있을지 미리 예측할 수는 없다. 그럼에도 크라카우어가 보기에 이러한 비판적 해석은 반드시 시도되어야 하는데, 무엇보다도 영화가 적어도 텔레비전이 일반화되기 전까지는 대중을 가장 강력하게 사로잡은 매혹적이며 위험한 ‘미적 유희’였기 때문이다.

## II.5. 영상의 존재론적 성격 : ‘소의’와 ‘구제’의 이중적 성격

영화의 영상은 자본주의 모더니티 세계와 본원적인 친화성을 지니고 있다. 그것은 이 세계의 추상적이며 파편적인 모습을 ‘넘어서는’ 경험의 가능성, 즉 이 세계의 움직임과 변화를 ‘생동감 있고 친근하게’ 경험할 수 있도록 해준다. 또한 영상은

---

45) 크라카우어의 세심하고 비판적인 사유태도에 대해선, M. Kessler, "Entschleiern und Bewahren", in : Th. Y. Levin & M. Kessler (ed.), *Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen*, Tübingen : Stauffenberg Verlag, 1990, pp.108-114 참조.



열린 감각기관과 동요하는 무의식적 차원에 직접 작용하기 때문에 관객의 지각, 내적 성향, 가치 판단에 거부하기 어려운 영향력을 미친다. 이제 이러한 논의를 바탕으로 크라카우어가 영상의 '존재론적 성격'을 어떻게 해석하고 있는가를 좀 더 자세히 들여다보자.

우리는 앞서 크라카우어가 카메라의 재현적 기능과 폭로적 기능을 구분하고 후자를 전자보다 더욱 중시하고 있음을 보았다. 그는 카메라가 육안과 비교할 수 없는 놀라운 관찰 능력과 '창조적인' 표현능력을 갖고 있음을 구체적인 장면들을 제시하며 상술하고 있다.(TF 77-94) 하지만 이보다 더 중요한 것은 그가 복제기술적 영상을 근본적으로 '기계적인 것' 내지는 '탈-인간적인(post-human) 것'으로 규정한다는 점이다. 이러한 규정은 『영화의 이론』에 반복해서 등장하고 있는데(TF 39-42, 47, 270, 283, 286 etc.), 특히 그가 프루스트의 텍스트를 길게 인용하면서 인간의 시선과 카메라의 시각을 대비시키는 부분이 인상적이다. 크라카우어는 대상을 바라보는 인간의 눈이 근본적으로 기억, 친숙함, 사랑 등과 같은 인간적인 '시선과 이해'에 의해 지배되는 반면, 사진은 이러한 시선과 이해에서 완전히 벗어나 있다고 지적한다.(TF 39-42) 그는 이러한 맥락에서 사진적 영상을 "완전한 소외의 산물"이라 부른다.(TF 40) 그렇다면 이 때 '소외'의 의미는 정확히 무엇일까? 그것은 단지 이미지가 기계장치에 의해 산출되었음을 뜻하는 것일까? 소외의 문제가 포함하고 있는 심층적인 내용을 제대로 이해하기 위해선 『영화의 이론』과 함께 1927년의 중요한 에세이 「사진」을 들여다봐야 한다.

「사진」에서 크라카우어는 젊은 여성스타의 사진과 어린 소녀 시절의 할머니의 사진을 비교한다. 그는 두 사진이 바라보는 사람에게 다가오는 방식이 현격하게 다르다는 점에 주목한다. 전자를 바라보는 사람은 '완벽한 재현의 순간'을 느끼고 있는 반면, 왜 후자의 사진을 바라보는 손자들은 할머니를 '확

인하지' 못하는 것일까? 손자들의 눈앞에서 할머니의 사진이 지나간 시대의 의상, 신발, 머리스타일 등과 같은 사물의 디테일들로 해체되는 이유는 무엇인가?

(...) 손자들은 웃는데, 동시에 일종의 오싹한 느낌이 이들을 엄습한다. 왜냐하면 할머니의 복식(服飾)에서 할머니는 없어졌고, 이 복식을 통해서 돌이킬 수 없이 지나가 버린 시간의 순간을 알아보고 있다는 생각이 들기 때문이다. 물론 시간이 할머니의 미소나 뒷머리쪽(Chignon)처럼 사진에 찍힌 것은 아니다. 하지만 손자들은 사진을 시간의 표현으로 여기는 것이다.(OM 23)

크라카우어는 이러한 관찰로부터 사진이 포착한 순간의 성격에 대해 반성한다. 사진은 분명 객관적으로 흘러가는 시간의 한 순간을 포착한다. 그것은 시간의 한 순간이 - 당시에는 아날로그 사진이었으므로 - 광학적-화학적인 반응과정을 거쳐 이차원 평면 위에 공간적인 영상으로 응결된 것이다. 그런데 이렇게 공간적으로 응결된 순간은 인간적인 기억의 작동방식, 그리고 이에 기반을 둔 역사서술과 본질적인 차이를 갖고 있다. 즉 역사가 시간의 흐름을 '의미 있는 상황과 사건들 사이의 연관성'을 통해 이해하고 재구성하는 '문화적 상징형식'인데 반해, 사진적 순간은 시간을 무차별적이며 동질적인 점들의 연속으로 보는 관점에 근거하고 있기 때문이다. 전자의 시간이 '의미, 사건, (간)주관성'의 연속체라면 후자의 시간은 '기계, 물질, 객관성'의 집합체라 할 것이다. 그래서 시간이 흘러 인간적 기억의 시선이 희미해지면 "삶이 사진에서 사라지고, 단지 [사물의] 공간적 배치만이 삶의 공간적 현시를 대신"할 수밖에 없게 된다.(OM 30) 그렇기 때문에 사진은 결국 "역사에서 떨어져 나온 잔고(Restbestand)"(OM 30) 내지는 "모든 의미가 사라진 인간 주변의 파편들"(OM 32)만을 집적한다고 할 수 있다.

한 걸음 더 나아가 크라카우어는 사진의 소외된 ‘순간-영상’을 19세기에 급속도로 발전한 역사주의와 자본주의 경제체제와 연결시킨다. 역사주의는 시간의 ‘동질적 연속체를 실증적으로 빈틈없이 메우려고’ 시도한다는 점에서 “시대의 사진”을 지향한다고 할 수 있다. 즉 실증주의적 역사주의가 지향하는 이상적인 역사서술의 모습은 바로 사진적 순간들로 가득 채워진 “거대한 영화”와 같다는 것이다.(OM 24) 또한 크라카우어는 사진과 현대 자본주의적 생산양식과의 긴밀한 연관성을 이렇게 묘사한다.

자연이 그때그때의 의식수준에 정확하게 상응하여 변화하므로 현대 사진과 함께 **탈의미화된 자연의 토대(das bedeutungsleere Naturfundament)**가 출현하게 된 것이다. 이전 시대의 표현형식들과 마찬가지로, 오늘날의 사진은 실천적-물질적 삶의 특정한 발전수준에 복속되어 있다. 자본주의적 생산과정이 스스로 사진을 산출해내었다. 사진에서 나타나는 바로 그 자연이 자본주의 생산과정이 산출한 사회 속에서 충분히 자신을 실현하고 있는 것이다.(OM 37, 강조는 필자)

우리는 여기서 크라카우어의 사유가 기대고 있는 유물론적 변증법과 신화비판적 모티브를 자세히 토론할 수 없다. 여기서는 다만 ‘자연’과 ‘탈의미화된 자연의 토대’라는 문구의 의미를 명확히 하면서 사진과 자본주의 생산과정 사이의 관계를 좀더 깊이 이해하는 것으로 만족하고자 한다. 확실히 크라카우어가 보는 자연은 존재하는 모든 ‘사물들의 총체’나 어떤 내재적이며 변화하지 않는 ‘본성’ 같은 것이 아니다. 반대로 그는 자연도 역사적, 사회경제적 조건이 변화함에 따라 달라지는 ‘변수’로 보고 있으며, 앞서 현대세계의 ‘추상화’와 관련하여 드러난 것처럼 인간의 정신적 상태 또한 ‘자연’처럼 역사적으로 변화하는 것으로 파악하고 있다. ‘탈의미화된 자연의 토대’라는

문구를 이해하기가 쉽지 않은데, 방금 지적한 “의미가 사라진 파편들”과 이 인용문의 흐름을 잘 음미해보면 이 문구가 사진을 통해 처음으로 드러난 모종의 ‘현실의 모습’을 뜻한다는 것을 인식할 수 있다. 사진은 자본주의 생산양식과 물질문명이 가져온 여러 기술적, 산업적, 학문적 성취에 의해 세상에 등장하고 급속도로 널리 퍼지게 되었다. 그런데 사진은 기계장치적 메카니즘을 통해 자본주의 생산양식과 물질문명이 지배하고 있는 현실의 ‘감춰진’ 모습에 다가갈 수 있다. 이 모습은 사진으로 인해 비로소 가능하게 된, 인간적인 시선과 기억에서 완전히 자유로운 순간이다. 크라카우어가 이 소외된 영상을 ‘자연의 토대’라 부르는 것은 그것이 역사적으로 필연적인 것이며 자본주의 물질문명의 가장 ‘내밀하고 적나라한’ 모습임을 나타내고자 했기 때문이다. 마찬가지로 사진이 자본주의 사회 속에서 ‘자신을 충분히 실현한다는’ 말은 자본주의 물질문명 자체가 사진적 영상을 필요로 하고 또 사진적 영상의 성격을 갖게 되었음을 뜻한다. 이런 의미에서 크라카우어는 사진이 등장한 이래 “세계 자체가 사진적인 얼굴을 덧붙이게 되었다”고 천명한다.(OM 34)<sup>46)</sup>

그러나 복제기술적 영상이 현대사회의 ‘자연의 토대’가 되었다고 해서 부정적인 측면이 없는 ‘필연적 발전 경향’인 것은 아니다. 복제기술적 영상이 자본주의 물질문명의 산물이면서 이 문명의 ‘생존’에 필수적인 역할을 하지만, 그것에는 또한 기만적인 위험성이 내재되어 있는 것이다. 우리는 크라카우어의 서술로부터 두 가지 위험성의 계기를 찾아낼 수 있다. 하나는

46) 사진적 영상의 의미를 이렇게 자본주의 생산양식 내지 기술수준과 연결시켜 해석하는 관점은 벤야민의 이론적 입장과 매우 유사하다. 특히 벤야민이 앓제의 사진에서 지적하는 ‘아우라적 분위기’의 상실과 프로이트의 용어를 빌어 말하는 ‘시각적 무의식(das Optisch-Unbewußte)’의 개념은 크라카우어가 말하는 ‘자연의 토대’와 긴밀하게 연관되어 있다고 보인다.(「기술복제시대의 예술작품」, op. cit., pp.78-86)

그가 언급하는 여성스타의 사진이며, 다른 하나는 복제기술적 영상이 사회문화적, 경제적으로 끊임없이 산출되는 현실이다. 여성스타의 사진은 바라보는 대중의 시선을 사로잡는다. 그것은 스타의 '현존'을 대신하며 이미지를 통해 그를 느끼고 소유하고자 하는 욕망을 순간적이거나 충족시켜준다. 그런데 바로 그렇기 때문에 대중은 사진이 단지 순간적인 이미지에 불과하다는 사실, 사진 속 스타와 자신이 아무런 관계가 없다는 사실을 망각한다. 또한 대중은 스타 사진의 순간의 본성을 간파할 수 없다. 즉 그 사진의 순간이 언젠가는 할머니의 사진처럼 '의미의 흔적이 증발해버린 사물들의 디테일'로 퇴락하고 해체될 수밖에 없음을 전혀 떠올리지 않는 것이다. 우리는 이를 환영적 매혹의 위험성이라 부를 수 있을 터인데, 이미 마르크스는 이 위험성을 자본주의 상품 형식의 '물신성(fetishism)'으로, 벤야민은 자본주의적 대도시의 '마법적 환등효과(phantasmagoria)'로 명명한 바 있다. 다른 한편, 자본주의 사회에서 복제기술적 영상이 쉴 새 없이 만들어지고 소비된다는 점도 기만적인 위험성을 포함하고 있다. 왜냐하면 이를 통해 암암리에, 하지만 매우 철저하고 치밀하게 삶과 역사의 유한성이 지워지고 망각되기 때문이다. 사진, 화보신문, 영화 등 복제기술적 영상은 '내일' 잊혀 지기 위해서 '오늘' 대중들에게 제공된다고 해도 과언이 아니다. 또 그것은 언제나 그래왔던 것처럼 주기적인 리듬과 틀 속에서 제공되기 때문에 '잊혀지고 사라진다는 사실'이 지닌 말없음과 단절의 계기를 완벽하게 배제하고 있다. 요컨대 복제기술적 영상은 신화적인 순환과 영원을 현혹하는 기만성을 지니고 있는 것이다.<sup>47)</sup>

하지만 이러한 신화적-환영적인 위험성에도 불구하고 크라카우어에게 소외의 영상은 동시에 '구제'의 가능성을 지니고 있다. 지금까지 살펴보았듯이, 그는 사진과 영화에서 이 가능

47) S. Sontag, *On Photography*(1973), 「사진에 관하여」, 이재원 역, 서울, 2005, p.254 참조.

성을 적극 읽어내고 찾아내고자 한다. 다시 말해 크라카우어는 복제기술적 영상을 단순히 문화산업적 기호품이 아니라 문명사적 필연으로서 의미를 부여하고 정당화하고자 하는 것이다. 추상화의 지배와 영화매체의 긴밀한 관계, 영상과 모더니티 현실이 공유하는 친화성들, 자연의 토대로서의 소외적 영상 등 우리가 분석한 영상철학적 논변들은 모두 이러한 정당화에 기여한다고 평가할 수 있다. 그가 구제의 가능성을 긍정하고 믿을 수 있는 이유는 무엇보다도 자본주의 모더니티 세계에서 “진리의 자리”는 더 이상 ‘초월적인 가치나 순수하게 정신적인 영역’이 아니라 “통속적인 삶의 한 가운데”이기 때문이다.(OM 178) 이 세계가 어찌면 소외적 영상의 범람 속에서 “침묵하는 자연에 몰락해 버린” 상태에 처해 있을지 모르지만, 그럼에도 여전히 “자유로운 의식”, 즉 비판적-혁명적 에너지를 간직한 ‘이성’에게는 이 자연과 영상에 대해서 “자신의 힘을 검증할 수 있는” 가능성이 존재하는 것이다.(OM 37)

따라서 의식의 사명은, 자연의 상태가 지닐 올바른 질서에 대한 예감을 일깨우지는 못할지언정, 모든 주어진 짜임형세들이 임시적인 것임을 증명하는 일이라 하겠다. (...) 사진에 반영된 폐기물이 지닌 무질서를 가장 명확하게 드러내는 방법은 자연요소들 사이에 존재하는 모든 익숙한 관계를 제거하는 것이다. 이 관계를 불안하게 휘몰아대는 일이 영화가 가진 가능성에 속한다. 영화는 부분과 단편들을 연합하여 **낮선 형성물**을 만들어내는 곳에서 바로 이 가능성을 실현하고 있다.(OM 39, 강조는 필자)

‘이성’이 기대하고 실천할 수 있는 구제의 가능성은 사진과 영화의 고유한 능력에 있다. 그것은 파편적 이미지들을 새롭게 구성하여 물질적 현실의 ‘익숙한 관계’가 근본적으로 ‘임시적인 상태’임을 보여주는 능력이다. 크라카우어는 여기서 영화매체의 고유한 기계장치적 표현능력인 앵글, 클로즈업, 미장센, 특

히 몽타주를 염두에 두고 있다고 보인다. 중요한 사실은 이러한 능력의 의미가 다름 아니라 앞서 지적한 영상의 위험성, 즉 환영적 기만과 신화적 현혹의 위험성을 폭로하고 중단하는 역할에 있다는 점이다. 현실의 익숙한 모습을 ‘불안하게 휘몰아댄다는’ 것은 영상의 마법적인 ‘현존과 영원성’의 힘에 굴복하지 않고 그 모습이 언제든지 변화되고 파괴될 수 있다는 것, 그것의 근본적으로 ‘다른 조합과 구성’이 언제나 가능하다는 것을 보여주는 일이기 때문이다.

영화의 구제의 능력에 대한 서술 가운데 아마도 가장 인상적인 대목은 『영화의 이론』의 종결부분에 나오는 메두사(Medusa) 신화의 비유일 것이다. 그곳에서 크라카우어는 영상의 역할을 ‘메두사의 머리를 비추는 아테네 여신의 방패’에 비유하고 있다.

현존하는 모든 매체 가운데 오직 영화만이 분명한 의미에서 자연에 거울을 비출 수 있으며, 이를 통해 만약 실제 삶에서 직접 맞닥뜨린다면 우리를 돌로 굳어버리게 만들 그러한 사건들을 반영(反映)하여 보여줄 수 있다. 영사막이 아테네 여신의 빈 방패인 것이다.(TF 395)

페르세우스는 방패에 비친 상을 통해 비로소 실제 대상이 주는 두려움과 공포를 극복하고 그것을 관찰하면서 필요한 행동을 취할 수 있었다. 이와 마찬가지로 영화의 영상도 관객이 현실의 ‘추악하고 끔찍한 모습’을 바라보고 견뎌낼 수 있도록 해주고 또 그에 적절히 대처할 수 있는 가능성을 마련해 주는 것이다. 그것은 일종의 ‘강력하고 두려운 금기(Tabu)’로부터 해방되는 경험이라고 할 수 있다.(TF 396)<sup>48)</sup> 달리 말해서 그

48) 이 부분에서 언급되는 장면의 예를 볼 때, 크라카우어는 아우슈비츠와 같은 역사적 참사를 어떻게 직시하고 이해해야 하는가의 문제를 염두에 두고 있다고 보인다.(G. Koch, op. cit., pp.141-144) 피중호, 『모더니즘의 영화미학』, 제이앤북, 2006, pp.150-161 참조.

것은 영상을 통하지 않고서는 다가가기 어려운 어떤 ‘현실성의 층위’를 드러내는 일, 사물에 대한 일상적이며 상투적인 시각에는 ‘알려지지 않은 역사적 경험영역’을 구제하는 일이라 할 수 있다.(G 16)49) 영화가 자본주의 모더니티 현실 속에서 태어나고 이 현실과 상호침투하고 있으며 주체의 지각과 의식, 욕망과 행위에 직접적으로 맞닿아 있다면, 이 현실을 온전히 경험하고 이해할 수 있는 가능성 또한 ‘절망적인 사물 세계를 10분의 1초 다이어나이트로 폭파시키고 재구성하는’50) 영상의 능력을 경유하지 않을 수 없는 것이다.

### Ⅲ. 나오는 말

초기 영화사의 주요 이론가들은 한 가지 중요한 문제의식을 공유하고 있다. 그들은 공통적으로 영화의 영상이 가진 고유한 특성, 즉 영상의 존재론적 성격을 해명하고자 노력했던 것이다. 영화에 관한 ‘시학적 에세이’를 저술한 발라쉬는 영상의 단층성과 현재성, 그리고 영상에 내재한 정서적 강도와 인상학적 분위기 등을 핵심적인 특징으로 부각시켰다. 이와 달리 아른하

---

49) 이러한 경험영역을 받아들이고자 한다면 영상의 흐름에 “능동적인 수동성”의 태도로 접근해야 할 것이다.(G 102-103) 이에 대해선, D. Barnouw, "An den Rand geschriebene Träume", in : Th. Y. Levin & M. Kessler (ed.), *Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen*, Tübingen : Stauffenberg Verlag, 1990, pp.9-14 참조. 또한 「사무직근로자」의 첫 에세이가 “알려지지 않은 영역”이라는 점도 기억해야 할 것이다.(A 10-16) 아울러 영화를 역사서술의 독자적인 매체로서 복권시키고자 하는 페로의 시도도 시사하는 바가 크다.(M. Ferro, *Cinéma et Histoire*(1993), 「영화와 역사」, 주경철 역, 까치, 1999)

50) W. Benjamin, 「기술복제시대의 예술작품」, op. cit., p.83. 예컨대 <전함 포템킨> 영화에 대한 크라카우어의 비평을 보라.(K 73-76)



임은 존재론적 성격의 문제를 육안이 보는 영상과 영화카메라가 재현한 영상 사이에 존재하는 일련의 지각심리학적 차이를 세밀하게 분별해내면서 해결하고자 했다.<sup>51)</sup> 한편, 칸트적 의식철학에 기반을 둔 심리학자 뮌스터베르크는 영상의 전개방식과 구성원리가 얼마나 긴밀하게 인간의 심적 행위와 의식의 흐름과 상통하고 있는가를 밝히고자 시도했다.<sup>52)</sup> 반면 벤야민은 복제기술적 영상으로부터 아우라의 위축이라는 전통적인 예술 전체의 위기를 읽어내면서도 동시에 이 영상이 가져온 새로운 지각방식의 훈련과 사회적-정치적 기능 전환의 가능성을 '구제비평적'으로 발굴하고 논증해내고 있다.

크라카우어도 아른하임과 마찬가지로 영화의 영상이 시지각 영상과 본질적으로 다르다는 점을 명확히 보여주고자 한다. 하지만 그 차이를 논증하는 방식은 아른하임의 경험심리학적 접근과는 확연히 다르다. 크라카우어는 아른하임보다 훨씬 더 포괄적인 문명사적-사상사적 관점에서 영상에 접근하며, 훨씬 더 유물론적이며 문화현상학적인 관점에서 영상의 특성을 규명하고자 한다. 그가 강조하는 다섯 가지 친화성들과 영상의 신체적-무의식적 수용과정은 모두 이러한 방법론적 접근의 뚜렷한 흔적을 보여준다. 또한 크라카우어에게 영화는 본질적으로 대중의 의식 상태와 직결된 대중매체이기 때문에 특정 시대의 영상은 반드시 이데올로기-비판적 성찰과 역사철학적 해석의 대상이 되어야 한다. 무엇보다도 크라카우어는 영상에 내재한 이중적인 특성, 즉 소외적 성격과 구제의 가능성을 동시에 고찰하고 정당화하고자 한다. 이 때 그는 영상이 신화적 현혹과 기만의 위험성을 안고 있으면서도 동시에 구체적인 역사적 경험의 총과 현실의 새로운 구성가능성을 제시하고 복원시킬 수 있음을 설득력 있게 서술하고 있다. 이 점에서 그는 벤

51) R. Arnheim, *Film als Kunst*, op. cit., pp.49-156.

52) P. Wuss, *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums*, Berlin : Henschel, 1990, pp.66-76 참조.

야민의 구체비평적 입장과 매우 가깝다고 평가할 수 있을 것이다. 하지만 영화 특유의 표현기법들은 물론, 개별적인 영화와 장면들을 치밀하게 관찰하고 분석한다는 면에서 크라카우어의 논의는 다른 사상가들에게서 찾아보기 어려운 미덕을 보여주며 또 오늘날까지도 영화이론 내지 영상철학에 대단히 흥미로운 시사점을 던져주고 있다.<sup>53)</sup>

아울러 우리는 이제 아른하임이 풀지 않고 남겨둔 “원재료”와 “움직이는 전체”의 의미를 상당히 명확히 규정할 수 있다. 즉 “원재료”는 영상의 폭로하는 능력을 통해 드러나는 모더니티 현실의 내밀한 모습으로 이해할 수 있으며, “움직이는 전체”는 친화성들을 관통하는 영화매체의 근본개념이자 영상에 내재한 흐름, 리듬, 구성, 영향력을 강조하는 개념으로 해석할 수 있는 것이다. 그리고 이 두 개념은 현대의 영상철학, 예컨대 들뢰즈가 시도한 영상의 철학적-기호학적 분류학과 관련해서도 여전히 주목할 만한 이론적 잠재력을 지니고 있다.<sup>54)</sup>

---

53) 크라카우어 이론의 현재성에 대해선, H. Schlüpmann, *Ein Detektiv des Films. Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie*, Basel & Frankfurt a. M. : Stroemfeld Verlag, 1998, pp.105-120 참조; 심혜련, 「디지털 매체 예술에서 이미지의 문제」, 『미학』 제39집, 2004 참조.

54) G. Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*(1983), *Das Bewegungsbild*, Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1997; - , *Cinéma 2. L'image-temps*(1985), *Das Zeit-Bild*, Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1997. 특히 제1권 「운동-이미지」의 1장-3장, 5장-8장의 논의와 관련이 깊다고 보인다.

■ 크라카우어(S. Kracauer)의 주요 저작과 약어 표기

- OM : 『군중의 무늬』 *Das Ornament der Masse. Essays* (1920-1931), ed. K. Witte, Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1977
- A : 『사무직근로자』 *Die Angestellten*(1930), Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1971
- K : 『극장』 *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*, ed. K. Witte, Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1974
- CH : 『칼리가리에서 히틀러까지』 *Von Caligari zu Hitler A Psychological History of the German Film*, ed. K. Witte, Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1984 (= *From Caligari to Hitler*, Princeton : Princeton Univ. Press, 1947)
- TF : 『영화의 이론』 *Theorie des Films. Zur Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1973 (= *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. New York : Oxford University Press, 1960)
- G : 『역사』 *Geschichte - Vor den letzten Dingen*, Schriften Bd. 4, ed. K. Witte, Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1971 (= *History. The Last Things Before The Last*, New York : Oxford Univ. Press, 1969)

## ■ 참고 문헌

- Albersmeier, F.-J. (ed.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart : Reclam, 1998
- Andrew, D. J., *The Major Film Theories*(1976), 『현대영화 이론』, 조희문 역, 서울, 1988
- Aristoteles, 『시학』, 천병희 역, 문예출판사, 2002
- Arnheim, R., *Film als Kunst*(1932), mit Nachwort von H. H. Diederichs, Frankfurt a. M. : Fischer, 1988
- \_\_\_\_\_, *Kritiken und Aufsätze zum Film*, ed. H. H. Diederichs, Frankfurt a. M. : Fischer, 1979
- \_\_\_\_\_, "Melancholy Unshaped", In : *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 21, 1963, pp.291-297.
- Balázs, B., *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*(1924), ed. H. H. Diederichs, Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 2001
- \_\_\_\_\_, *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*(1948), *Theory of The Film*(1952), 『영화의 이론』, 이형식 역, 동문선, 2003
- Bazin, A., *Qu'est-ce que le cinéma?*(1975), *Was ist Film?*, ed. R. Fischer, Berlin : Alexander Verlag, 2004
- Benjamin, W., *Gesammelte Schriften* (ed. R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser), Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1974-1989
- \_\_\_\_\_, 『발터 벤야민 선집』, 1-3권, 최성만, 윤미애, 김영옥, 황현산 역, 도서출판 길, 2007
- Bergson, H., *L'Évolution Créatrice*(1907), 『창조적 진화』, 황수영 역, 아카넷, 2005
- Deleuze, G., *Cinéma 1. L'image-mouvement*(1983), *Das Bewegungs-Bild*, Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1997

- \_\_\_\_\_, *Cinéma 2. L'image-temps*(1985), *Das Zeit-Bild*,  
Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1997
- Denk, R (ed.), *Texte zur Poetik des Films*, Stuttgart :  
Reclam, 1997
- Diederichs, H. H. (ed.), *Geschichte der Filmtheorie.*  
*Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*,  
Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 2004
- \_\_\_\_\_, "Materialästhetik der reproduktiven  
Künste. Rudolf Arnheim als Medien-theoretiker", in :  
[http://www.uni-konstanz.de/paech2002/zdm/beitrg/  
Diederichs/Diederichs.htm](http://www.uni-konstanz.de/paech2002/zdm/beitrg/Diederichs/Diederichs.htm).
- \_\_\_\_\_,  
<http://www.sozpaed.fh-dortmund.de/diederichs/arnheim.htm> (아른하임에 대한 전문사이트)
- Elsaesser, Th., *Filmgeschichte und frühes Kino*, München  
: edition Text + Kritik, 2002
- Engell, L., *Bewegen Beschreiben. Theorie zur Filmgeschichte*,  
Weimar : VDG, 2005
- Faulstich, W., *Filmgeschichte*, Paderborn : Wilhelm Fink,  
2005
- \_\_\_\_\_, *Die Filminterpretation*, Göttingen : Vandenhoeck  
u. Ruprecht, 1988
- Felix, J. (ed.), *Moderne Film Theorie*, Mainz : Theo  
Bender Verlag, 2003
- Ferro, M., *Cinéma et Histoire*(1993), 『영화와 역사』, 주경  
철 역, 까치, 1999
- Freud, S., *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Leipzig/Wien  
/Zürich : IPV, 1923
- \_\_\_\_\_, "Jenseits des Lustprinzips", in : *Das Ich und das  
Es und andere metapsychologische Schriften*,

- Frankfurt a. M. : Fischer, 1978
- Freund, G., *Photographie et Société*(1974), 『사진과 사회』, 성완경 역, 눈빛, 1998
- Frisby, D., *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, Cambridge : The MIT Press, 1986
- Gianetti, L., *Understanding Movies*(1982), 『영화의 이해』, 김진해 역, 현암사, 1992
- Heidegger, M., *Sein und Zeit*(1927), Tübingen : Max Niemeyer, 1963
- Kaes, A. (ed.), *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, Tübingen : Max Niemeyer, 1978
- Koch, G., *Kracauer zur Einführung*, Hamburg : Junius, 1996
- , "Nähe und Distanz : Face-to-face-Kommunikation in der Moderne", in : *Auge und Affekt* (ed. Gertrud Koch), Frankfurt a. M.: Fischer, 1995
- Laplanche, J. & Pontalis, J.-B., *Das Vokabular der Psychoanalyse*, tr. E. Moersch, Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1973
- Levin, Th. Y. & Kessler, M. (ed.), *Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen*, Tübingen : Stauffenberg Verlag, 1990
- Löwith, K., "Paul Valéry. Grundzüge seines philosophischen Denkens" in : *Sämtliche Schriften*, Bd. 9, Stuttgart : Metzler, 1986, pp.229-400
- Lukács, G., *Theorie des Romans*(1916), 『소설의 이론』, 반성완 역, 심철당, 1998
- Münsterberg, H., *The Photoplay. A Psychological Study* (1916), New York, 1970

- Platon, *Politeia*, 『국가-政體』, 박종현 역주, 서광사, 1997
- Panofsky, E., "Style and Medium in the Moving Pictures",  
in : *Critique. A Review of Contemporary Art 1*,  
No. 3, 1947
- Schlüpmann, H., *Ein Detektiv des Films. Studien zu  
Siegfried Kracauers Filmtheorie*, Basel &  
Frankfurt a. M. : Stroemfeld Verlag, 1998
- Schmitz, H., *Der unerschöpfliche Gegenstand*, Bonn :  
Bouvier, 1990
- Schnell, R., *Medienästhetik*(2000), 『미디어미학』, 강호진 의  
역, 이론과실천, 2005
- Schweinitz, J. (ed.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken  
über ein neues Medium 1909-1914*, Leipzig :  
Reclam, 1992
- Simmel, G., *Gesamtausgabe*, ed. O. Rammstedt & R.  
Kramme, Bd. 14, Frankfurt a. M. : Suhrkamp,  
1996
- \_\_\_\_\_, 『짐멜의 모더니티 읽기』, 김덕영, 윤미애 역, 새  
물결, 2005
- Sobchack, Th. & V., *An Introduction to Film*, New York :  
Columbia Univ. Press, 1997, 『영화란 무엇인가』  
(주창규 외역), 거름, 2004
- Sontag, S., *On Photography*(1973), 『사진에 관하여』, 이재  
원 역, 서울, 2005
- Wuss, P., *Kunstwert des Films und Massencharakter des  
Mediums*, Berlin : Henschel, 1990
- 심혜련, 「디지털 매체 예술에서 이미지의 문제」, 『미학』 제39  
집, 한국미학회, 2004
- 유평근&진형준, 『이미지』, 살림, 2003

- 윤미애, 「현대문학 : 보이지 않는 도시의 서술 가능성 - 크라카우어와 모던 도시」, 『브레히트와 현대연극』 제17집, 한국브레히트학회, 2007
- 이상면, 「발라즈와 크라카우어의 20년대 영화문화 비평」, 『독일언어문학』 제19집, 2003
- 이원곤, 「영상예술 - 기원에서 미래까지」, 현대미학사, 2000
- 피종호, 『모더니즘의 영화미학』, 제이앤북, 2006
- 하선규, 「영화 : 현대의 목시룩적 매체. 크라카우어와 벤야민의 이론을 중심으로」, 『미학』 제37집, 한국미학회, 2004
- \_\_\_\_\_, 「영상의 현상학적 분석과 문화사적 전망. 벨라 발라쉬의 영화이론에 대하여」, 『미학』 제40집, 한국미학회, 2004
- \_\_\_\_\_, 「예술과 문화적 삶」, 『미학』 제49집, 한국미학회, 2007
- \_\_\_\_\_, 「영화의 미학적 도전」, 『미학대계』, 미학대계간행회 편, 제3권, 서울대출판부, 2007

*Historisches Wörterbuch der Philosophie*, ed. Ritter, J. & Gründer, K., Basel/Stuttgart, 1970ff.

*Fischer Filmgeschichte*, ed. W. Faulstich / H. Korte, 4 Bde., Frankfurt a. M. : Fischer, 1994



## ■ Zusammenfassung

### **Bilder der Entfremdung und Errettung**

#### **- Zu Kracauers Theorie der Films und der filmischen Bilder**

Ha, Sun Kyu

Professor, Hongik University

Ohne Zweifel gehört Siegfried Kracauer neben Balázs, Arnheim und Benjamin zu jenen klassischen Denkern über den Film, die für die gegenwärtige theoretische Reflexion über bewegende Bilder technischer Medien noch von großer Bedeutung sind. Nicht nur in bezug auf die sog. realistische Filmtheorie, sondern auch auf die psychoanalytische, gesellschaftskritische und phänomenologische Theorie des Films hat seine Analyse von Eigentümlichkeiten des Films und der filmischen Bilder kaum an Brisanz und Aktualität verloren. So soll sie in der vorliegenden Abhandlung eingehend rekonstruiert und diskutiert werden, und zwar besonders hinsichtlich folgender Fragen: Wodurch zeichnet sich der Film nach Kracauer als ein neues Medium im Gegensatz zu anderen herkömmlichen künstlerischen Formen besonders aus? Welche eigentümliche Merkmale schreibt er den technisch (re)produzierten Bildern wie Photos oder Filmbildern zu? Auf welche ontologische bzw. kulturphilosophische Sinngebung läuft seine Reflexion und Bestimmung der filmischen Bilder letztlich hinaus?

In einem ersten Schritt zeichnet diese Abhandlung die

kulturhistorische Stellung des Films nach; dieser wird von Kracauer als ein Medium angesehen, das dem infolge der rasanten Entwicklung vieler positivistischen Wissenschaften im 19. Jahrhundert dominant gewordenen **abstrahierend-abstrakten** Weltverhältnis auf einzigartige Weise entspricht. Dann werden in einem zweiten Teil die sog. fünf Affinitäten unter die Lupe genommen, die dem Gehalt nach nichts anderes als innige wechselseitig bedingende Zusammenhänge zwischen filmischen Bildern und kapitalistisch-großstädtischer Realität darstellen.

Der dritte Teil behandelt Kracauers Überlegungen zu der Art und Weise, wie der Zuschauer die filmische Bilder rezipiert. Seine Kernthese besteht darin, daß diese weniger anhand des intellektuellen Vermögens verstanden werden als auf Sinnesorgane, Instinkte sowie unbewußte Regionen des Zuschauers unmittelbar einwirken. Aber gerade deshalb kann ein ernsthafter Filmtheoretiker nicht umhin, populäre Filme zu bestimmten Zeiten einer soziokulturellen und ideologiekritischen Reflexion zu unterziehen, was der vierte Teil zum Inhalt hat. Und dies ist der Grund, warum Kracauer in Weimerer Zeit unzählige scharfsichtige Filmkritiken in Frankfurter Zeitungen und solche Werke wie *From Caligari To Hitler*(1947) verfaßt hat. Schließlich steht in einem letzten fünften Teil das aporetische, aber um so mehr schwerwiegende Problem des ontologischen Charakters der photographischen oder filmischen Bilder zur Debatte. Für Kracauer sind diese grundsätzlich Produkte einer entfremdeten Sichtweise des technischen Apparates. Trotzdem wohnt ihnen die Möglichkeit inne, **bedeutungsleere Naturfundamente** der kapitalistisch-großstädtischen Realität zu entlarven und deren wesentliche

Vorläufigkeit sichtbar zu machen. Deshalb vergleicht Kracauer die filmischen Bilder dem Spiegelbild vom Haupt der Medusa; wie dieses Bild Perseus sollen jene auf der Leinwand den Zuschauer befähigen, Angst vor grauenhaften Erlebnissen und Ereignissen zu überwinden und sich auf ihre Bedeutung zu besinnen.

**Keywords** : Kracauer, Arnheim, theory of film, philosophy of film, phenomenology of film, ontology of moving images, images of alienation and redemption, ideology critique of film